

La Persistance du Subjectivisme chez les Poètes Parnassiens

THÈSE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Zelda ROSENBERG

M. A. (University of the Witwatersrand, South Africa).
Docteur de l'Université de Paris.

PARIS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL (V°)

1939

**La Persistance du Subjectivisme
chez les Poètes Parnassiens**



Digitized by the Internet Archive
in 2026

La Persistance du Subjectivisme chez les Poètes Parnassiens

THÈSE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Zelda ROSENBERG

M. A. (University of the Witwatersrand, South Africa).
Docteur de l'Université de Paris.

PARIS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL (V°)

1939



Je tiens à remercier ici le Gouvernement Français de la bourse d'études qu'il m'a offerte et qui m'a permis d'entreprendre cette dissertation.

Mes remerciements vont encore à M. Georges ASCOLI, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, qui a bien voulu accepter de diriger cette thèse.

A MES PARENTS

CATHERINE et LOUIS ROSENBERG

à qui je dois tout.

PRÉFACE

La persistance du subjectivisme chez les poètes parnassiens est due en grande partie à la persistance du romantisme chez eux. Il est donc nécessaire dès le début de préciser ce qu'on entend par « romantisme ». L'esprit humain est au fond une unité mais, suivant l'époque littéraire, certains de ses aspects sont mis plus en évidence que d'autres. Le « moi » et le « non-moi » sont les deux faces de la personnalité. Au dix-huitième siècle par exemple, c'est le « non-moi » qui a la vedette : au dix-neuvième siècle, par contre, la personnalité se révolte contre ces restrictions et c'est le « moi » qui prend le dessus. Le mot « romantisme » est donc employé ici dans un sens large, qui dépasse les bornes étroites du mouvement littéraire de 1830. Il représente un état d'esprit et surtout un état de sensibilité. Il est vrai que les Parnassiens ont voulu échapper aux conséquences de l'importance donnée par leurs prédécesseurs au « moi » mais, tandis que le dix-huitième siècle a réussi à substituer le « non-moi » au monde intérieur (c'est-à-dire, ce qui existe hors de la personnalité de l'artiste), eux, ils ne voient le « non-moi » que dans les termes de leur propre personnalité et ils restent forcément subjectifs. Ils souffrent tellement sous la pression de la personnalité qu'à la fin leurs doctrines d'impersonnalité et d'impassibilité ne deviennent pour eux que des moyens de se rendre invulnérables. Or le but de cette thèse sera de prouver que les Parnassiens, étant romantiques, n'ont pas su atteindre l'invulnérabilité.

Il y a dans la littérature française du dix-neuvième siècle deux types de « romantisme ». Ce mouvement qui présente une certaine unité¹ se développe selon un rythme constant et régulier : néanmoins on y distingue deux courants avec leurs caractéristiques propres.

Le premier romantisme consiste essentiellement en une révolte contre la discipline littéraire et l'esprit conservateur du dix-huitième siècle. Les écrivains romantiques visent surtout à s'affranchir de toute contrainte et à formuler des principes de « libéralisme dans la littérature ».

Le second romantisme est une période pendant laquelle les tendances de la première forme s'achèment vers une conclusion logique, vers une sensibilité qui a des capacités de réaction renouvelées. Au fond il n'y a pas de différence essentielle entre le premier et le second mouvement qui semble n'être qu'une évolution aboutissant pourtant à des éléments tout à fait nouveaux².

(1) Cf. « Romantisme, Parnasse, Symbolisme, c'est en réalité une même tradition poétique, un effort continu, malgré des piétinements et des retours, pour la réalisation d'une grande ambition d'art sans cesse élargie ».

Parnasse et Symbolisme. P. MARTINO, p. 4.

(2) Il est difficile de préciser les dates de deux périodes qui restent nécessairement vagues. Néanmoins, en généralisant, le premier romantisme peut s'étendre de la publication des *Méditations* de Lamartine, 1819, jusqu'à 1857, date de la publication des *Fleurs du Mal*, puisque Baudelaire est le symbole de la sensibilité du second romantisme et marque effectivement le commencement de la seconde période qui s'étend de cette date jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. Le danger est de prendre ces dates comme des limites strictes puisque l'état d'esprit que représente Baudelaire se trouve déjà en embryon dans la première période et est assez marqué dans *Mademoiselle de Maupin*, par exemple, qui date de 1836.

Les caractéristiques du premier romantisme.

Le trait fondamental du romantisme réside dans l'importance que les écrivains romantiques accordent au « moi », et de ce fait résultent les caractéristiques et les théories du genre. Le classicisme dit que « le moi est haïssable » ; le dix-neuvième siècle au contraire se complait dans la confession lyrique.

Comme le « moi » est maintenant le fait le plus important, le point central de l'univers, il y a déplacement de l'objectivité classique vers la subjectivité romantique. La Raison, faculté plus ou moins sociale et universelle, est l'essence du classicisme ; le romantisme lui substitue l'Emotion, essentiellement personnelle et particulière.

Au fond une partie du « moi » est toujours hostile à la cellule sociale et cette tendance s'est accentuée avec les romantiques qui s'écartent de la Société, milieu par excellence du XVIII^e siècle. Ils reviennent à la Nature, de préférence à la Nature vierge, où l'homme n'a pas encore pénétré, et où la personnalité trouvera facilement son cadre. Ils reviennent à la nature non pour sa valeur objective et pittoresque, mais parce qu'ils peuvent y projeter leurs désirs et leurs tempéraments, enfin parce qu'ils peuvent s'identifier avec elle.

La société est construite selon les besoins de la communauté plutôt que selon ceux de l'individu et l'artiste romantique, individualiste par excellence, se trouve continuellement frustré dans ses désirs. Il manifeste son malaise de trois façons : par le cri de l'Ennui, cri du mécontentement de l'artiste devant les conditions de sa vie, par l'exaltation de la mort où il trouve un soulagement à sa détresse, enfin

par l'exotisme, la nostalgie des pays inconnus et mystérieux.

Les caractéristiques du second romantisme.

Toutes les caractéristiques du second mouvement se trouvent déjà dans le premier romantisme, mais elles sont arrivées à maturité, elles ont abouti à leur conclusion logique.

Ici le « moi » de l'artiste se fait à un tel point impérieux qu'il se crée une double issue : on constate d'un côté le développement d'un idéal de décadence, de l'autre, l'effort que font certains auteurs pour échapper à ce « moi » en insistant sur un idéal d'impersonnalité.

Parlant du « byronisme », du Bos expose très clairement le premier idéal — l'idéal décadent : une « mélancolie innée, due peut-être à un cœur en soi statique, qui, pour percevoir ses battements, a besoin que ceux-ci s'accélèrent jusqu'à la folie » ¹. Cette hypothèse est confirmée par Charles Baudelaire qui s'écrie — « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur » ². Il résume ici les procédés de maints poètes et écrivains de cette période.

D'autre part, c'est Flaubert qui a exposé le plus nettement l'attitude dominante non seulement des Parnassiens, mais des réalistes et des naturalistes — l'attitude d'impersonnalité. « Le grand art est scientifique et impersonnel.... l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'œuvre tout » ³. Vue superfi-

(1) Charles du Bos, *Byron et le besoin de la fatalité*, p. 84.

(2) Charles BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, vol. II, p. 668.

(3) *Correspondance* : à George Sand, Décembre, 1875, vol. IV, p. 244.

ciellement, cette attitude nous semble une négation complète de la subjectivité romantique, c'est le reniement de l'importance du « moi » dans l'œuvre de l'artiste. Cependant ce n'est qu'une affirmation plus impérieuse de la personnalité, affirmation négative, mais, on ne renie pas ce dont on n'a pas conscience, on ne rejette pas si énergiquement ce qui ne se fait pas fortement sentir. L'attitude d'impersonnalité n'est que l'admission paradoxale d'une connaissance très fine du « moi ».

Dans le passage suivant, Marcel Schwob analyse non seulement la tendance du « moi » vers l'extraordinaire et l'anormal, mais aussi le désir d'y échapper :

« Nous étions arrivés dans un temps extraordinaire où les romanciers nous avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés : plusieurs se laissaient attirer vers un gouffre d'ombres mystiques et inconnues : d'autres étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche du quintessencié de sensations nouvelles..... J'éprouvais le désir douloureux de m'aliéner à moi-même..... » ¹.

A mesure que le « moi » de l'artiste romantique s'écarte de l'humanité moyenne, à mesure qu'il tend vers l'anormal, les émotions qu'éprouve celui-ci s'orientent de plus en plus vers la recherche de l'inconnu et du baroque.

Cf. Baudelaire :

« Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe, Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau » ².

Cette tendance aboutit à une esthétique presque nouvelle, quoiqu'on en trouve des traces dans la première période romantique.

(1) *Les Portes de l'Opium, Cœur Double*, p. 84.

(2) *Le Voyage, Les Fleurs du Mal*, vol. I, p. 144.

Le trait le plus important de cette esthétique est une conception nouvelle du Beau. Dans le premier romantisme le Beau est surtout ce qui est digne, noble ou sublime dans la nature, les émotions ou la littérature. Maintenant on introduit de nouveaux éléments et Baudelaire a parlé pour toute la période du second romantisme :

« Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté ? Ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime.

.....

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
De tes bijoux l'horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

.....

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ? » ¹.

L'idéal du « moi » anormal réagit sur le cadre du « moi » en le rendant également normal. De l'abîme entre les aspirations de ce « moi » et la banalité de la vie quotidienne résulte un mécontentement dévastateur qui s'accroît de plus en plus dans ce second romantisme ², et dont Mallarmé donne la formule, si-

(1) *Hymne à la Beauté, Les Fleurs du Mal*, vol. I, p. 37.

(2) Les « *Essais de Psychologie Contemporaine* » de Paul BOURGET sont une analyse puissante du 'mal du siècle'. Il est important de noter ce qu'il écrit au sujet de la mélancolie romantique : « pour le psychologue, c'est le fond qui est significatif, et le fond commun est ici comme là, dans l'*A Rebours* de M. HUYSMANS comme dans l'*Adolphe* de Benjamin CONSTANT, une mortelle fatigue de vivre, une morne perception de la vanité de tout effort. Ce n'est point là une simple attitude. Il y a un accent de vérité qui ne saurait tromper dans les livres dont je parle. Ce n'est pas non plus une simple imitation, et quand on a signalé l'influence de Schopenhauer, on n'a rien dit. Nous n'acceptons que les doctrines dont nous portons déjà le principe en nous. Pourquoi ne pas reconnaître plutôt que toute une portion de la jeu-

gnalant en même temps une de ses trois conséquences principales :

« La Chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux.

.....

Je partirai ! Steamer balançant ta mâture
Lève l'ancre pour une exotique nature !
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs ! » ¹.

On retrouve ici un des moyens de prédilection des premiers romantiques pour échapper à la réalité médiocre, mais maintenant c'est un exotisme plus raffiné, fortement imprégné de la nouvelle conception de la Beauté. Les aspirations des écrivains vont encore vers Rome et l'Orient; mais, vers un Orient barbare et sauvage, vers une Rome décadente et agonisante, où il y a en effet de l'or, du marbre et de la pourpre, mais aussi du sang, de la corruption et de la purulence. Gautier formule ici les idées de toute une génération :

« Notre monde est bien petit à côté du monde antique, nos fêtes sont mesquines auprès des effrayantes somptuosités des patriciens romains et des princes asiatiques Nous avons peine à concevoir, avec nos habitudes misérables, ces existences énormes, réalisant tout ce que l'imagination peut inventer de hardi, d'étrange et de plus monstrueusement en dehors du possible..... » ²

La seconde conséquence de cette opposition entre la réalité banale et les exigences de la personnalité

nesse contemporaine traverse une crise ? Elle offre les symptômes, visibles pour tous ceux qui veulent regarder sans parti pris, d'une maladie de la vie morale arrivée à sa période la plus aiguë. » (*Essais de psychologie contemporaine*. Avant-propos de 1885).

(1) *Brise Marine*, p. 43.

(2) *Une Nuit de Cléopâtre*, 1845, chap. VI.

se marque dans la création d'un milieu immédiat quelquefois aussi fantastique et terrible que celui des *Fleurs du Mal*. Au fond il n'importe pas beaucoup que cet univers soit imaginaire ou réel si on accepte le fait que ces écrivains modifient leurs cadres pour mieux s'accorder avec ce « moi » si diligemment cultivé et qu'ils ont cherché à symboliser leur personnalité complexe par leur entourage. (A *Rebours* de J. K. Huysmans est symptomatique d'un côté important de la vie mentale, artistique et esthétique de cette période).

L'ennui conduit les romantiques à souhaiter la mort, mais leur conception de la mort et du néant est aussi tourmentée que leur idée de la vie. C'est Baudelaire encore qui nous propose avec une brièveté admirable sa conception de la mort si significative pour toute cette deuxième période :

« La Débauche et la Mort sont deux aimables filles

.....

Et la bière et l'alcôve en blasphèmes fécondes

Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes sœurs.

De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs » ¹.

Le tombeau ne peut offrir une garantie de paix. Le second romantisme ne trouve sa satisfaction complète que dans l'art et lui fait une apothéose. Ceci se trouve non seulement chez eux, mais aussi chez les naturalistes qui élèvent l'art au niveau de la science toute puissante en lui donnant un motif et un but impersonnels.

En somme, ce second romantisme est le résultat de la fusion des deux forces les plus puissantes du dix-neuvième siècle : le romantisme qui va jusqu'à l'exagération, l'outrance et l'anormalité, le réalisme et le naturalisme naissant qui ne sont, sous plusieurs

(1) *Les Deux Bonnes sœurs. Les Fleurs du Mal*, p. 129, vol. 1.

aspects, qu'autant d'aspects du romantisme : (le romantisme c'est la révolte de la réalité contre le caractère artificiel de la littérature poétique au dix-huitième siècle : le réalisme et le naturalisme sont des révoltes contre l'extravagance du romantisme).

Cette fusion s'affirme sous deux aspects importants. Le premier c'est l'effort pour serrer de plus près la vérité psychologique au moyen d'une analyse minutieuse des émotions en cause et quoique ces émotions soient plus ou moins anormales les analyses sont tout de même fidèles à cette anormalité.

En outre les descriptions de cette période ont plus de vérité historique. Poètes et romanciers font un véritable effort de savant pour reconstruire un cadre historique exact à leur subjectivité; ils cherchent dans ces cadres à symboliser, sous des personnages historiques réels, un moment de leur sensibilité.

A l'exception de quelques poètes qui sont plus fortement marqués par les traits du romantisme de la première période, d'une manière générale les Parnassiens se rattachent au « second romantisme ».

CHAPITRE I

LES PRÉCURSEURS THÉOPHILE GAUTIER

La poésie de Théophile Gautier retrace l'évolution que suit la poésie du dix-neuvième siècle du romantisme jusqu'à l'école du parnasse. Gautier est comme le symbole de la transition entre les deux mouvements, il explique les différences apparentes qui existent entre eux de même que les liens qui les unissent.

Son travail se divise en deux parties : les poèmes qui précèdent les *Emaux et Camées* sont le résumé de son premier romantisme; tandis que les *Emaux et Camées* incarnent déjà toutes les doctrines parnassiennes qui seront réaffirmées plus fortement par Leconte de Lisle comme chef de l'école. Le côté purement romantique de son œuvre est celui où, sous l'influence des grands maîtres de ce mouvement, il se peint en romantique avec tous les attributs usuels : les rêves du Moyen Age, de pays toujours plus beaux que le sien à mesure qu'ils en sont plus éloignés, la femme et l'amour toujours plus beaux et plus poétiques que la réalité, l'ennui enfin et la douleur en face de la vie trop étroite exigée par son temps.

Si dans *Emaux et Camées* il atteint en apparence l'impersonnalité ¹, le refrain de ses premières poésies

(1) Cf. JASINSKI : « On a dit que sa poésie, trop factice, touchait peu : mais pour qui le connaît et au besoin l'entend à mi-voix, lui aussi chante le désir, la douleur, la passion, les nostalgies éternelles. (*Les années romantiques de Th. Gautier*, p. 327).

n'est pas moins la révélation de son « moi ». En effet le thème de son œuvre est et sera continuellement, même sous l'impersonnalité de ses poèmes qui annoncent l'école parnassienne, cette phrase de *Far Niente* : « J'aime à m'écouter vivre » ¹ (1830). Alors que son œuvre de jeunesse est toute résonnante de ce qu'il entend, ses poèmes postérieurs ne sont que des sous-entendus.

Il n'est pas étonnant qu'il se peigne dans ses premiers poèmes en romantique dirigé inévitablement vers la poésie et isolé déjà de ses semblables :

« Et mon front avant l'âge a perdu cette fleur
Qui s'entr'ouvre vermeille au printemps de la vie,
Et qui ne revient plus alors qu'elle est ravie » ². (1830).

Le *mal du siècle* se devine dans ses vers. A la faveur de la solitude et de l'introspection, le 'moi' artistique semble devenir trop complexe et trop riche pour pouvoir se contenter de ce monde et de cette vie; il étouffe dans cette existence bornée; d'où cet élan vers l'idéal. L'artiste trouve une consolation dans l'espoir de l'atteindre, mais il retombe bien vite en se rendant compte de l'impossibilité de réaliser son rêve. Gautier exprime déjà cet état d'âme et son remède difficile par un symbole, assez banal d'ailleurs, celui de l'*Oiseau Captif*, et il s'écrie :

« Mon âme est comme toi : de sa cage mortelle,
Elle s'ennuie, hélas ! et souffre, et bas de l'aile....

.....

Mais, grand Dieu ! quelle main ouvrira sa prison,
Quelle main à son vol livrera l'horizon ? » ³ (1830).

Enfin, dans *Une Ame* ⁴, il peint toute la personna-

(1) Vol. I. p. 26.

(2) *Sonnet II*, vol. I, p. 31.

(3) Vol. I, p. 35.

(4) Vol. I, p. 60 (1830).

lité romantique avec ses désirs, son droit ignoré à « la gloire aventureuse » ¹, ses capacités d'amour et d'exaltation qui ne trouvent jamais de but digne d'elles, et sa solitude et sa douleur à l'écart d'un monde incompréhensif. De même, le *Sonnet III*, avec l'épigraphe significatif, « l'homme n'est rien qu'un mort qui traîne sa carcasse » ², sert de pendant à cette description et souligne plus hardiment le côté sombre de la personnalité romantique. Il compare l'âme de l'artiste à une vieille tour, entourée de riante verdure, mais cachant à l'intérieur de la poussière infecte, de l'ordure noire et des ossements jaunis mêlés aux décombres. Il n'ajoutera rien de plus à ces descriptions qui participent de son premier romantisme; ce qu'il apporte plus tard à l'enrichissement de cette personnalité, qui ne se modifiera en rien, l'amène au développement qui aboutira à l'école parnassienne.

Le *Sonnet VII* est une affirmation assez hardie de son mécontentement de la vie contemporaine, de même qu'une affirmation de sa foi dans le chef de l'école romantique.

« Avec ce siècle infâme il est temps que l'on rompe;
Car à son front damné le doigt fatal a mis
Comme aux portes d'enfer : Plus d'espérance ! — Amis,
Ennemis, peuples, rois, tout nous joue et nous trompe.

.....

Seule, la poésie incarnée en Hugo
Ne nous a pas déçus, et de palmes divines
Vers l'avenir tournée ombrage nos ruines » ³. (1830-1832).

Au commencement de son travail c'est l'exotisme surtout qui semble être son moyen principal d'échapper au désordre malfaisant qui caractérise la vie de son temps. Deux vers de son poème *Voyage* ren-

(1) Vol. I, p. 60.

(2) Vol. I, p. 63 (1830).

(3) Vol. I, p. 113.

ferment tout ce que cherchent les romantiques en dehors des bornes étroites de la vie :

« Je veux voir des sites nouveaux :
Postillons, sellez vos chevaux » ¹. (1830).

Ce rêve exotique a peu de racine dans la réalité, le poème purement romantique, *Ballade*, le prouve. Là encore une fois il emploie la phrase curieuse de « s'écouter vivre », cela est si vrai que, où qu'il se trouve il ressent le même ennui et le même tourment, étant parti seul en voyage et ne voyant personne. Tout le paysage se colore de ses propres désirs. En effet, ce n'est pas la réalité qu'il y rencontre, c'est seulement un monde créé par son imagination qui s'étale à ses yeux, plus beau peut-être que la réalité, mais qui lui échappe toujours. Sans cesse il se tourmente, tâchant de le rendre palpable afin de pouvoir le saisir.

«battre la campagne,
Et bâtir en Espagne
De magiques châteaux;
Créer un nouveau monde
Et jeter à la ronde
Pittoresques coteaux.

Vastes amphithéâtres
De montagnes bleuâtres,
Mers aux lames d'azur,
Villes monumentales,
Splendeurs orientales,
Ciel éclatant et pur..... » ².
(1830).

Mais à la fin il se rend compte du factice de ce rêve exotique et il cherche ailleurs une consolation à la vie triste qu'il est forcé de mener. Ce passage de

(1) Vol. I, p. 48.

(2) Vol. I, p. 55.

Mademoiselle de Maupin résume toute la désillusion de l'artiste romantique découvrant partout une réalité trop précise pour ses rêves. Pour le romantique en effet, existe toujours le mystérieux attrait des choses qu'il ne connaît pas.

« C'est une chose qui vous leurre et vous trompe que de penser que toutes les aventures et tous les bonheurs n'existent qu'aux endroits où vous n'êtes pas, et c'est un mauvais calcul que de faire seller son cheval et de prendre la poste pour aller à la quête de son idéal..... l'horizon est toujours du plus charmant azur quoique, lorsque l'on y est arrivé, les collines qui le composent ne soient ordinairement que des glaises décharnées et fendues, ou des ocres lavées par la pluie » ¹.

Comme le font tous les romantiques, Gautier essaye d'échapper à la vie moderne par un autre moyen aussi, c'est-à-dire par l'évocation nostalgique du passé. En effet une très grande partie du travail qui marque les débuts de sa vie littéraire n'est autre qu'un effort pour reconstituer le passé par l'imagination. Toutefois il y a une grande différence entre le passé comme il le voit en ce moment et celui que tâchent de reconstruire les Parnassiens. Ceux-ci ont fait un effort, assez sincère et consciencieux d'ailleurs, pour voir le passé à travers la littérature et l'art : ils ont tâché d'étudier le passé en historien ou en archéologue et certains sans beaucoup de talent n'ont réussi à faire qu'un travail d'érudition. Pour le jeune Gautier au contraire, comme pour ses contemporains romantiques, la vie du Moyen Age et de l'antiquité n'est qu'un cadre souple où projeter leur personnalité. Tout ce qu'il cherche et ne peut pas trouver dans la vie contemporaine, tout ce qu'il veut réaliser dans l'existence et qu'il remet à l'idéal, faute de ne pas le saisir, il l'imagine idéalisé dans le passé. Aussi arrive-

(1) Chap. X.

t-il que sa nostalgie du passé aboutit, elle aussi à un effort pour « créer un nouveau monde » et pour « bâtir en Espagne de magiques châteaux ». Son poème *Moyen Age*¹ résume ce qu'il veut voir de matériel dans le passé, et c'est surtout le pittoresque qu'il y cherche, mais c'est *La Basilique* qui suggère le mieux le procédé employé dans cette reconstitution.

« Il est une basilique
Aux murs moussus et noircis,
Du vieux temps noble relique,
Où l'âme mélancolique
Flotte en pensers indécis ».²
(1830).

Donc ce n'est pas la précision de la réalité du présent contemporain qu'il cherche dans le passé puisqu'elle est déjà la cause de l'ennui évoqué par « l'âme mélancolique ». Pour lui le passé sert de tremplin à un procédé imaginaire, artistique et surtout personnel, car, en romantique, il regarde le passé d'un point de vue subjectif.

Pour échapper à la vie, il envisage un troisième moyen : la mort. En romantique encore il y pense beaucoup et une grande partie de ses premiers poèmes est consacrée à ce sujet.

*La Comédie de la Mort*³ résume toutes les réflexions des romantiques sur la vie d'outre-tombe et les tourments qui les poussent à y chercher le repos. Toutefois il est possible que Gautier conçoive la mort comme dessin pittoresque, canevas de sa fantaisie, et non comme besoin immédiat et qu'il se moque un peu de l'enthousiasme avec lequel ses contemporains l'embrassent comme seule garantie du repos qu'ils ne

(1) Vol. I, p. 4 (1830).

(2) Vol. I, p. 32.

(3) *La Comédie de la Mort*, (composé ou retouché après Juillet 1836; cf. JASINSKI), vol. II, p. 3.

trouvent pas dans la vie. Donc chez Gautier, ce ne sont pas des désirs vagues et flottants transposés dans la mort, mais plutôt la tête de mort avec tout ce qu'elle inspire de bizarre et de pittoresque qu'il prend comme symbole de sa conception.

Dans *Mademoiselle de Maupin* qui date de cette époque, Gautier fait également un tableau de ce qu'était le romantisme à ses débuts et évoque les causes de l'évolution qui l'ont fait aboutir à l'école parnassienne. Cela nous permet de comprendre les idées de jeunesse des poètes parnassiens dont les plus importants sont nés en plein premier romantisme. D'Albert et Théodore symbolisent non seulement Gautier lui-même mais posent aussi les problèmes qui vont inquiéter les Parnassiens.

Les idées romantiques apparaissent tout d'abord chez le personnage d'Albert et la description que fait de lui Rosette en contient l'un après l'autre tous les traits caractéristiques. D'abord elle constate la profonde désillusion du monde qu'il dissimule sous l'apparence fraîche de son adolescence : « il était piqué au cœur : c'était un fruit qui ne renfermait que de la cendre¹ ». Déjà la soif de trouver quelque chose de pleinement nouveau, quelque chose qui échappe à la banalité de l'existence quotidienne, lui fait rechercher dès sa jeunesse l'expérience que les autres hommes mettront toute une vie à acquérir. Il épuise sa vie à chercher quelque chose qui donne une raison d'être au supplice de l'existence et, au cours de cette recherche, il est sans cesse tourmenté par la crainte que cet idéal n'existe qu'après la vie. « Quelque chose l'attire et l'appelle invinciblement qui n'est pas de ce monde ni en ce monde, et il ne peut avoir de repos ni jour ni nuit; et, comme l'héliotrope dans une cave, il

(1) Chap. I.

se tord pour se tourner vers le soleil qu'il ne voit pas. C'est un de ces hommes dont l'âme n'a pas été trempée assez complètement dans les eaux du Léthé avant d'être liée à son corps, et qui garde du ciel dont elle vient des réminiscences d'éternelles beautés qui la travaillent et la tourmentent, qui se souvient qu'elle a eu des ailes et qui n'a plus que des pieds » ¹.

De cette recherche romantique de l'idéal, Théodore offre une analyse détaillée. D'abord, il ou elle, soit qu'on prenne le personnage sous la vraie personnalité de Mademoiselle de Maupin soit sous son déguisement masculin, constate le manque de précision qui caractérise l'idéal que l'artiste romantique se construit. Ne trouvant aucune satisfaction dans la vie, sa désillusion est si profonde qu'il ne sait plus ce qu'il cherche dans l'idéal : la seule idée qui le préoccupe c'est celle d'échapper à cette vie par un moyen quelconque, fut-il même plus pénible que l'existence elle-même, pourvu qu'il mette fin à la monotonie et à la banalité. Toutes ces idées se dégagent très nettement du passage suivant :

« Ah ! si je pouvais savoir ce que je veux ; si l'idée qui me poursuit se dégagerait nette et précise du brouillard qui l'entoure » ².

et encore cette image saisissante :

« Mes désirs vont, comme les lions, aiguisant leurs griffes dans l'ombre et cherchant quelque chose à dévorer » ³.

Gautier se rend compte que le monde réel ne lui convient pas, qu'il est trop étroit pour ses aspirations. Le désir incite le « moi » à devenir toujours plus fievreux et plus indéfinissable, c'est pourquoi il tend vers

(1) Chap. I.

(2) Chap. I.

(3) Chap. VI.

un idéal qui non seulement ne peut naître dans la réalité, mais encore est si riche et si bizarre que même l'imagination romantique ne peut le concevoir d'une manière précise. Cela apparaît très nettement dans la description que fait Théophile Gautier de ce qu'il appelle le « pays de l'âme » ¹. Les premiers romantiques se contentaient d'une conception exotique faite d'une lumière, d'une beauté et d'une joie introuvables dans le lieu actuel où ils habitaient. Le pays désiré était surtout l'Orient où la couleur éclatante et la chaleur rendaient possibles les rêves langoureux que suscitaient par comparaison le froid et l'obscurité de leur propre pays. Mais voici que dans le pays de l'âme romantique s'élève une conception différente, fortement colorée par cette force qui a poussé Baudelaire vers son idéal du Beau et Flaubert vers ce qu'il a appelé « la grande synthèse » ². C'est encore l'Orient que Théophile Gautier décrit ici, mais c'est un Orient où quelque chose de malsain se cache sous la splendeur, un Orient de « miasmes putrides et délétères » ³, où « le moindre rayon de soleil sur la vase fait éclore les reptiles et pulluler les moustiques » ⁴, où « les larges tulipes jaunes, les nagasaris et les fleurs d'angsoka y voilent pompeusement d'immondes charognes » ⁵.

Théophile Gautier a horreur de ce qui est ordinaire et banal; son mépris pour ce qu'il appelle avec ses confrères « le bourgeois » est immense. Même son cœur ne bat pour rien de ce qui fait battre le cœur de l'humanité moyenne. Toujours c'est le côté simple et naturel des choses qu'il ignore comme c'est toujours

(1) Chap. VI.

(2) *Correspondance* : à Louise Colet, Croisset, Dimanche, 1853, vol. II, 212.

(3) Chap. VI.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

l'excentrique et le bizarre qui l'attirent. Enfin la spirale qu'il a envie de faire de la ligne droite, il veut la faire et il la fait de son âme¹. C'est là une attitude voulue peut-être, forcée même, mais elle a eu sur son œuvre une influence trop profonde pour ne pas la prendre au sérieux. Même les idées et les doctrines qui le lient à l'école du Parnasse sont une conséquence de cette attitude. Lui-même en convient d'ailleurs.

« La meilleure partie de nous est celle qui reste en nous, et que nous ne pouvons produire..... »².

ou encore :

« Il y a au fond de son âme un sérail de belles idées qu'il entoure d'un triple mur, et dont il est plus jaloux que jamais Sultan ne le fut de ses odalisques. Il ne met dans ses vers que celles dont il ne se soucie pas ou dont il est rebuté; c'est la porte par où il les chasse, et le monde n'a que ce dont il ne veut plus »³.

La connaissance du « moi » qu'implique le romantisme, entraîne à l'orgueil. Cette fierté est due d'abord au sentiment qu'a l'artiste romantique d'être différent des hommes qui l'entourent. Il se rend compte qu'au fond ses réactions en face de la vie sont d'une espèce beaucoup plus subtile et complexe que celles de celui qu'il appelle dédaigneusement « le bourgeois ». L'humanité moyenne ne peut donc rien comprendre à ce que ressent l'artiste et l'orgueil qui se développe, résultat de cet abîme d'incompréhension, est le dédommagement de sa solitude. Plus il se sent à l'écart de la société et de la vie que même celle-ci, plus il en est fier. La différence principale entre les premiers romantiques et les Parnassiens c'est donc que les ro-

(1) Chap. VI.

(2) Chap. I.

(3) Ibid.

mantiques se racontent malgré l'incompréhension de leur public par le besoin même de révéler les tourments que leur impose la vie en commun, tandis que les Parnassiens se taisent, croyant que la société est incapable de soupçonner la douleur qui a inspiré les vers qu'elle lit.

Un autre passage de la fin du premier chapitre de *Mademoiselle de Maupin* met en évidence l'effort vers l'impassibilité et ici encore une fois l'on constate que cette doctrine est fondée sur l'orgueil.

« J'aime ces silencieux qui emportent leur idée dans leur tombe et ne la veulent point livrer aux sales baisers et aux impudiques attouchements de la foule » ¹.

Cette réserve est l'une des forces principales qui pousseront ses successeurs vers l'impassibilité et l'impersonnalité. C'est une idée nouvelle mais la marque romantique subsiste dans la conscience et la fierté qu'ils ont du « moi » artistique.

Le chapitre III continue cette analyse. Exposant les sentiments de jeunesse, il décrit le premier romantisme encore mal défini et vague de contours. Il y voit une harmonisation de la personnalité de l'artiste avec la nature où il ne trouve que les sensations flottantes de son propre esprit qu'il y cherche. Plus tard c'est le second romantisme qu'il commence à peindre, il emploie tout de suite le mot baudelairien de « corruption » pour qualifier l'augmentation de complexité, de richesse, et de bizarrerie de sentiments qui en est la caractéristique. Le premier romantisme s'est mis à la recherche de la « beauté » idéale avec la certitude hardie de pouvoir la trouver soit dans cette vie soit après la mort. Avec l'évolution du romantisme le désespoir fondamental de l'artiste en face de la vie devient si fort qu'il doute même de ce qui était une de ses

(1) Chap. I.

croyances fixes et la seule raison de vivre pour lui. Et il lui arrive de s'écrier : « Je t'ai dit quelque part que j'avais peur, à force de chercher le beau et de m'agiter pour y parvenir, de tomber à la fin dans l'impossible ou dans le monstrueux ». Il explique ce qu'il entend par « monstrueux » dans le passage qui suit. L'ardeur avec laquelle il cherche la beauté physique et la perfection de la forme lui fait penser qu'il doit être trop corrompu et trop blasé pour croire à la beauté morale et pour la poursuivre. Cet indifférence morale, on peut même dire spirituelle, l'impassibilité dont il se croit armé en face du mal et de la souffrance viennent, croit-il, de la maladie de cette époque, de cet ennui de vivre dont sont imprégnés les romantiques. Gautier le constate en s'écriant :

« J'éprouve à voir quelque calamité tomber sur le monde le même sentiment de volupté âcre et amère que l'on éprouve quand on se venge enfin d'une vieille insulte..... »

O monde,..... qui m'a donc enfiellé de la sorte contre toi ?..... »

Aucun accent n'est assez profond pour mordre les fibres détendues de mon cœur et les faire vibrer..... »

Les romantiques ne pouvant pas trouver au monde le bonheur et la beauté commencent alors à les considérer comme étant du domaine de l'idéal. La première réaction à cette déception est l'indifférence, même l'impassibilité apparente, qu'il décrit plus haut. Cette attitude, Gautier l'attribue encore à la haine romantique de la société, au moment, où en parlant des émotions fortes qui pourraient dénier et briser cette glace d'immobilité, il s'écrie :

« J'abhorre tout le monde en masse, et parmi tout ce tas, j'en juge à peine un ou deux dignes d'être haïs spécialement ». Cependant ce détachement ne sert qu'à cacher la continuité de l'élan romantique, de l'orgueil de la passion, et tout en voulant garder

cette impassibilité qu'il s'est acquise après tant de souffrance, il veut aussi la détruire afin de pouvoir laisser libre cours à ses sentiments.

« Ma haine est, comme mon amour, un sentiment confus et général qui cherche à se prendre à quelque chose et qui ne le peut; j'ai en moi un trésor de haine et d'amour dont je ne sais que faire et qui me pèse horriblement. Si je ne trouve à les répandre l'un ou l'autre ou tous les deux, je crèverai, et je me romprai comme ces sacs trop bourrés d'argent qui s'éventrent et se décousent. Oh ! si je pouvais abhorrer quelqu'un, si l'un de ces hommes stupides avec qui je vis pouvait m'insulter de façon à faire bouillonner dans mes veines glacées mon vieux sang de vipère, et me faire sortir de cette morne somnolence où je croupis; si tu me mordais à la joue avec tes dents de rat et que tu me communiquasses ton venin et la rage, vieille sorcière au chef branlant; si la mort de quelqu'un pouvait être ma vie; si le dernier battement du cœur d'un ennemi se tordant sous mon pied pouvait faire passer dans ma chevelure des frissons délicieux, et si l'odeur de mon sang devenait plus douce à mes narines altérées que l'arome des fleurs, oh ! que volontiers je renoncerais à l'amour, et que je m'estimerais heureux ! ».

Ce passage est l'aveu complet du besoin de « vider son cœur » qui a inspiré les romantiques. Pour eux, se confesser est inévitable vu la connaissance si subtile du « moi » conséquence de leur habitude d'introspection. Or la différence qu'il y a entre le premier et le second romantisme se marque nettement ici : les premiers romantiques cèdent peut-être avec trop de complaisance au désir de se raconter et étalent aux yeux étonnés du « bourgeois » l'abîme qui existe entre sa propre brutalité et la finesse et la complexité de l'esprit romantique : les romantiques de la seconde période sont trop conscients de cet abîme d'incompréhension, ils se sentent trop différents du reste de la société pour vouloir ou pouvoir même se faire comprendre de leur public. Ici, comme toujours, c'est l'orgueil artistique développé par les romantiques qui

agit, et, le dédain pour le 'bourgeois' qu'inspire cette fierté, il l'exprime très franchement en disant :

« Pour les hommes, je ne peux pas non plus leur dire en face qu'ils ont tort de ne pas aller à quatre pattes; et, en vérité, c'est ce que je pense de plus favorable à leur égard. Je n'ai pas envie de me faire une querelle à chaque mot » ¹.

L'évolution logique de cette attitude aboutit à cette question : « On ne trouve pas à redire à ce que je n'aïlle pas nu : ne puis-je habiller ma figure comme mon corps ? Pourquoi un masque serait-il plus répréhensible qu'une culotte, et un mensonge qu'un corset ? » ². Il est donc convenu ici que l'effort que feront les parnassiens vers l'impersonnalité n'est qu'une attitude voulue et que l'impassibilité n'est qu'un masque pour cacher leur vrais sentiments à un monde indifférent et incompréhensif. Cette indifférence Théophile Gautier la constate lui-même dans la tirade qui suit ce passage :

« Tout est indifférent à tout..... que je fasse ceci ou cela..... que je dissimule ou que je sois franc, qu'est-ce cela fait au soleil et aux betteraves et même aux hommes ? » ².

Et il continue analysant ce que sont chez lui les conséquences de cet isolement. D'abord il ne ressent que l'ennui romantique en se trouvant seul dans une existence sans grande valeur et il se compare à un flacon de liqueur qu'on a laissé débouché et dont l'essence s'est évaporée complètement. « Le breuvage a la même apparence et la même couleur : goûtez-le, vous n'y trouverez que l'insipidité de l'eau » ⁴. Il se figure que graduellement tous les liens qui l'attachent aux choses de ce monde se sont rompus un à un. Sa soli-

(1) Chap. IV.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

tude voulue est telle que lorsqu'il conçoit le paradis, il s'y trouve seul, ne pouvant pas se figurer des compagnons assez semblables à lui pour partager avec compréhension et sympathie toute cette splendeur¹. Cependant il y a pour lui, comme pour les Parnassiens une chose qui le lie encore fortement à ce monde.

« par une espèce de réaction instinctive, je me suis toujours désespérément cramponné à... la silhouette extérieure des choses, et j'ai donné dans l'art une très grande place à la plastique »².

La beauté est pour les premiers romantiques une conception assez nébuleuse et flottante. Ils se font un idéal tellement élevé de ce que peut être le beau qu'ils arrivent à ne voir dans la réalité que l'ombre très imprécise de cet idéal. Chez les Parnassiens, le « mal du siècle » deviendra tellement aigu qu'ils douteront même de leurs idéaux et par une espèce de paradoxe ils seront amenés à saisir ce qu'il y a de plus beau dans la réalité de peur de ne jamais pouvoir saisir la beauté idéale. S'ils ne la réalisent point dans l'existence elle-même leur désenchantement ne leur donne pas la garantie de pouvoir le faire dans la vie d'outre-tombe, puisque tout ce qu'ils veulent trouver après la mort, et ils ne sont même pas convaincus de pouvoir le faire, c'est la paix et l'oubli du néant. Ils en arrivent alors au point qu'indique ici Théophile Gautier quand il écrit : « Voilà où se réduisent toutes mes notions morales. Ce qui est beau physiquement est bien, tout ce qui est laid est mal. Je verrais une belle femme, que je saurais avoir l'âme la plus scélérate du monde, qui serait adultère et empoisonneuse, j'avoue que cela me serait parfaitement égal et ne m'empêcherait nullement de m'y complaire, si je trouvais la forme de son

(1) Chap. IV.

(2) Chap. VI.

nez convenable » ¹. Toutefois cette apparence de matérialisme est menteuse et c'est Gautier lui-même qui le dit plus loin dans ce même chapitre. D'abord il expose l'impossibilité d'êtreindre la réalité dont il a donné plus haut l'éloge : « Tu vois bien qu'avec des idées semblables, je ne puis rester ni dans ce temps ni dans ce monde-ci; car on ne peut subsister ainsi à côté du temps et de l'espace. Il faut que je trouve autre chose ». Et il trouve autre chose.

Selon lui la seule différence qui existe entre la femme et la statue, donc entre la réalité et l'idéal, c'est la fatigue que l'on éprouve en faisant le tour de la statue pour trouver le meilleur point d'observation, et malgré cela, c'est la statue qu'il préfère. Donc ne pouvant exister ni dans ce temps ni dans ce monde, il se jette dans le passé, dans un rêve hellénique qu'il se peint non selon la réalité mais selon l'idéal qu'il s'en fait d'après les statues et les poèmes de la Grèce :

« Je suis un homme des temps homériques; le monde où je vis n'est pas le mien, et je ne comprends rien à la société qui m'entoure. Le Christ n'est pas venu pour moi; je suis aussi païen qu'Alcibiade et Phidias. Je n'ai jamais été cueillir sur le Golgotha les fleurs de la passion, et le fleuve profond qui coule au flanc du crucifix et fait une ceinture rouge au monde, ne m'a pas baigné de ses flots; mon corps rebelle ne veut point reconnaître la suprématie de l'âme, et ma chair n'entend point qu'on la mortifie.

Je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la correction de la forme est la vertu.... Trois choses me plaisent; l'or, le marbre et la poupre, éclat, solidité, couleur..... Jamais ni brouillard ni vapeur, jamais rien d'incertain et de flottant » ².

En apparence, il renie ici tous les traits superficiellement romantiques; l'ombre vague et flottante dans laquelle ses prédécesseurs encadrent leur travail, le

(1) Chap. IV.

(2) Ibid.

mysticisme ténébreux, sans but précis, du Moyen-Age et des temps modernes dont le Christ et la Madone sont pour lui les symboles, disparaissent de son œuvre. Chez lui, il n'y a pas « de place pour la mollesse et la rêvasserie de l'art chrétien » ¹ et même ses nuages sont solides et taillés au ciseau. Cette conception de la plastique, c'est là l'élément nouveau mais ces tendances mêmes ne sont nouvelles qu'en apparence et ont toujours pour base des traits purement romantiques. Gautier en convient lui-même d'ailleurs en admettant que tous les palais qu'il élève à ses chimères sont construits de ses matériaux ² : la plastique est quelque chose de réel, elle doit toujours avoir un fondement matériel mais les formes qu'elle prend selon le désir de celui qui la moule sont tout de même des formes idéales, rêvées par l'artiste et définies pour sa propre satisfaction. Cela se voit très nettement dans le passage du même chapitre où il expose ce que signifie pour lui la statue de la Grèce ancienne. En généralisant, il discute la sculpture grecque, non pas en observateur impersonnel, mais d'après ses propres sensations. Ce qu'il voit là ce ne sont pas ces formes glorifiées tant de fois par l'art et la littérature de la Grèce ancienne; c'est au contraire un symbole profondément romantique, l'Hermaphrodite, dont il fait l'éloge enthousiaste ³. Dans son livre *L'Agonie Romantique*, Mario Praz affirme la place que tient cette figure troublante dans le romantisme. Sans aucun doute alors que, malgré le reniement véhément des tendances de l'école dont il a fait partie dans sa jeunesse, malgré les éléments nouveaux qu'il apporte à la poésie, Théophile Gautier est par sa personnalité fondamentalement romantique.

(1) Chap. IV.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

Les *Emaux et Camées* sont donc le résultat d'une autre conception du « moi », nouvelle en ce qu'elle est superficiellement différente de la conception générale chez les romantiques, mais qui n'est autre que le développement logique et inévitable de l'idée romantique. Le Gautier des *Emaux et Camées*, comme le feront les Parnassiens, ne se raconte plus ouvertement : il tâche de s'écarter un peu de son travail et de le regarder comme spectateur plutôt que comme l'artiste qui y joue le rôle principal. Or, l'évolution qui aboutit dans les *Emaux et Camées* et chez les Parnassiens à une impersonnalité apparente, se dessine dans l'œuvre de Gautier.

Le point de départ de cette évolution est comme toujours une connaissance très vive du « moi » et des douleurs causées par la vie moderne trop bornée pour les désirs ailés du poète. Il commence par raconter ses tourments comme par exemple dans le poème, *Portail*, qui est le prologue de sa *Comédie de la Mort*. Voilà la confession de ce qu'il appelle lui-même ses « illusions mortes » qu'il compare aux bateaux joyeusement lancés, qui sombrent en voyage et dont la houle de la vie rapporte les épaves :

« Le flux jette à la côte.....

Mes rêves naufragés tout gonflés et tout verts;

Pour ces chercheurs d'un monde étrange et magnifique,

Colombs qui n'ont pas su trouver leur Amérique,

En funèbres caveaux creusez-vous, ô mes vers ! » ¹.

Il indique déjà l'idée du masque qui sera plus tard chez Leconte de Lisle le symbole de l'impersonnalité. Ici donc Gautier admet que même si ses vers peuvent pleurer ils dissimulent souvent sous l'apparence de la gaité. Certains vers de la *Pensée de Minuit* comme

(1) Vol. II, p. 3.

« enfant à la grâce ingénue,
Les cheveux dénoués, sans corset, jambe nue » ¹.
(Janvier 1832).

vont affecter dans les *Emaux et Camées* plus de pudeur et la haine de l'homme qu'il confesse dans le même poème et la « tristesse affreuse » ² qui est le refrain de « Tristesse » vont le pousser à se raconter d'une autre façon.

Dans le premier poème de *L'España, Départ* ³, il explique l'aboutissement de cette évolution — « je sentais le désir d'être absent de moi-même ». Cependant cet aveu n'est qu'en apparence un effort vers l'impersonnalité. S'il veut s'éloigner de lui, c'est que de la connaissance trop complète de son « moi » résulte un mécontentement rongeur. Il ne peut jamais y échapper, et il ne peut jamais oublier qui il est ou s'ignorer. En effet, c'est ce qu'il admet lui-même dans les vers qui suivent pourtant sa confession du besoin d'impersonnalité :

Loin de ceux que je hais et loin de ceux que j'aime
Sur une terre vierge et sous un ciel nouveau,
Je voulais écouter mon cœur et mon cerveau..... ».

Même à une certaine distance de sa personnalité, comme spectateur impersonnel, ce n'est pas le monde extérieur qu'il examine mais son propre « moi » qu'il étudie, plus impartialement soi-disant, pour mieux le connaître. Son propre cœur et l'action de son cerveau sont et seront toujours, même sous l'apparence trompeuse de l'impersonnalité, les choses qui symbolisent pour lui la vie et il ne regarde le monde qu'à travers eux.

(1) Vol. II, p. 124.

(2) *Tristesse*, (cité par GAUTIER lui-même dans la Presse du 23 décembre 1844), vol. II, p. 183.

(3) *Départ*, (Revue des Deux Mondes, 15 septembre 1841), vol. II, 251.

C'est alors que commence à croître cette même désillusion plus profonde. Connaissant déjà trop sa propre personnalité et devenu trop fier pour se raconter sans détours à un monde incompréhensif, il cherche ailleurs un sujet d'observation. Dans sa jeunesse, il avait trouvé dans la nature et le monde extérieur une beauté dont il se contentait; mais cette beauté est devenue insuffisante à ses désirs et il tâche de l'idéaliser. Enfin, éprouvant le besoin « d'être absent de soi-même », il se rend compte au même moment de l'impossibilité d'échapper à son « moi » et il arrive à ne voir et dans le monde et dans l'idéal qu'il s'est contrit que son désenchantement. Il aboutit donc au même état que Leconte de Lisle. La désillusion qui caractérise sa conception de la vie le pousse à douter l'impossibilité d'échapper à son « moi » et il arrive à ne de tout, même de cet idéal. La première étape de cette évolution est marquée par ces vers de *Départ* :

Poète, tu sais bien que la réalité
A besoin, pour couvrir sa triste nudité,
Du manteau que lui file à son rouet d'ivoire
L'imagination, menteuse qu'il faut croire.... »

Le *Pin des Landes* expose encore une idée qui est un motif de se raconter au monde comme également une raison de se taire et de se renfermer dans l'impersonnalité.

« Le poète est ainsi dans les Landes du monde;
Lorsqu'il est sans blessure, il garde son trésor.
Il faut qu'il ait au cœur une entaille profonde
Pour épancher ses vers, divines larmes d'or ! » ¹,
(Presse du 5 juin, 1840).

Ici il admet lui-même la tristesse qui est la source intarissable de la poésie des deux périodes romantiques. Il y a de la gaieté dans les vers de Théophile Gautier comme il y en a chez les Parnassiens mais il est rare que ce sourire chez eux indique une véri-

(1) Vol. II, p. 255.

table joie de vivre. En général, comme l'a constaté Victor Hugo d'ailleurs dans la préface de *Cromwell*, le comique romantique naît d'une part de l'union du sublime et du grotesque et d'autre part de l'exagération avec laquelle ce contraste est présenté. Le reste n'est que tristesse.

Cette tristesse cependant n'est pas quelque chose de général et d'impersonnel. Elie est éminemment subjective et naît de l'expérience du poète lui-même. Chez Gautier, « la blessure » ¹ symbolise l'attitude de la personnalité du poète aux prises avec la vie. Etre d'une sensibilité supérieure ses réactions à la vie le mettent à l'écart de l'humanité, sa solitude dans un monde sans sympathie, engendre une tristesse profonde qui teinte toute sa poésie. Même s'il ne se raconte pas directement, même en évitant d'étaler sa douleur personnelle, le regard qu'il jette sur le monde extérieur est toujours trop fortement coloré par son pessimisme pour être impersonnel.

D'ailleurs, c'est Gautier lui-même qui dans ces vers admet l'impossibilité pour les romantiques et les poètes qui suivent ce mouvement de produire quoi que ce soit ayant de la valeur et qui soit complètement impersonnel. « Lorsqu'il est sans blessure il garde son trésor ». N'est-ce pas pour lui un autre moyen d'affirmer que le poète ne peut puiser que dans sa propre expérience la matière de son travail et que seul celui qui est formé par le malheur peut produire une œuvre de valeur ? C'est-à-dire que la poésie jaillit de la tristesse personnelle d'un être qui est de ce monde mais qui cependant aspire à un autre qu'il idéalise. Sans même se rendre compte de ce qu'il affirme ici, Théophile Gautier dément les principes esthétiques de l'école qui le réclame cependant comme un de ses précurseurs.

(1) *Le Pin des Landes*.

CHARLES BAUDELAIRE

Charles Baudelaire est un élément important de la transition entre les premiers romantiques et les Parnassiens et il explique certaines tendances de ces derniers. Personne ne s'est moins défendu que Baudelaire de se raconter, mais son lyrisme est très différent de celui d'un Lamartine, d'un Musset, d'un Vigny ou d'un Hugo. Aussi est-il intéressant de comparer le lyrisme de ces quatre poètes du premier romantisme avec celui de la seconde période dont Baudelaire est en quelque sorte le symbole. Quand Victor Hugo s'écrie dans la préface des *Contemplations*, « quand je vous parle de moi, je vous parle de vous », il nous annonce combien il va révéler sa personnalité dans sa poésie. Son moi est « généralisateur », comme dit M. John Charpentier. Cette qualité se retrouve chez Lamartine d'après le même critique qui y trouve « l'imprécis, l'indéfini dans l'émotion, ou, si l'on préfère, c'est l'émotion épurée, ennoblie, généralisée, dépouillée de tout impressionisme particulier... Lamartine ne s'observe pas, ne se raconte pas, ou, s'il s'y essaye, n'y réussit guère. Il ne nous révèle de son âme que ce qu'il en découvre de conforme ou d'analogue à celle des autres hommes » ¹. Chez Musset, la poésie n'est en grande partie qu'une attitude voulue; c'est seulement dans son théâtre qu'il s'est révélé sincèrement et il est significatif de noter que quelquefois, dans *Lorenzaccio* par exemple, il se rapproche un

(1) *L'évolution de la poésie lyrique de Joseph Delorme à Paul Claudel*. JOHN CHARPENTIER, p. 16.

peu de l'état de sensibilité de Baudelaire. Vigny encore donne à sa pensée la forme générale d'un symbole. Or, en comparaison les sentiments que Baudelaire détaille dans ses œuvres se rapprochent beaucoup plus de ceux que les Parnassiens tâcheront de dissimuler ou se défendront d'analyser en public que du lyrisme des premiers romantiques, et c'est par cela même qu'il nous donne un précieux commentaire des procédés de ses contemporains et de ses successeurs. Tout en étant profondément individualiste, la vie intellectuelle de Baudelaire est trop symptomatique de son temps pour ne pas dissiper en grande partie l'obscurité qui plane encore pour nous sur les tendances parnassiennes.

Ses œuvres en prose mettent en lumière ses doctrines littéraires et nous révèlent en lui un romantique. En effet, chez lui le romantisme trouve son expression finale, il atteint l'appogée de sa logique.

Dans sa critique du Salon de 1846, discutant l'art en général, il lui arrive de dire :

« Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver » ¹.

Or ce qu'il a apporté au romantisme, c'est une « manière de sentir » plus profonde et plus souple qui semble nouvelle au dix-neuvième siècle. La préoccupation de son « moi » est romantique mais sa connaissance en est beaucoup plus fine que celle de ses prédécesseurs. Il révèle en lui des sentiments et des idées que ceux-ci ont tout au plus sous-entendus en admettant qu'ils les aient soupçonnés. Eux, ils racontent

(1) Vol. II, p. 66.

leur malheur, lui, il se déchire en l'analysant. Son Samuel Cramer éclaire ce procédé.

« C'est la haine de tous et de nous-mêmes qui nous a conduits vers ces mensonges. C'est par désespoir de ne pouvoir être nobles et beaux suivant les moyens naturels, que nous nous sommes si bizarrement fardé le visage. Nous nous sommes tellement appliqués à sophistiquer notre cœur, nous avons tant abusé du microscope pour étudier les hideuses excroissances et les honteuses verrues dont il est couvert, et que nous grossissons à plaisir, qu'il est impossible que nous parlions le langage des autres hommes..... Nous avons psychologisé comme les fous, qui augmentent leur folie en s'efforçant de la comprendre. Les années n'infirmant que les membres, et nous avons déformé les passions » 1.

Sa connaissance du « moi » a les mêmes conséquences que chez les romantiques en général. Se sentant si différent du commun des hommes, il méprise ceux-ci et les hait : nombreux sont les poèmes qui en témoignent et son attitude en dehors de la littérature n'en est que l'építome. Il est donc naturel que chez lui plus que chez les premiers romantiques, les mots « spleen » et « ennui » soient comme le refrain incessant de son travail. La nature a sur lui la même puissance que sur eux et c'est d'elle qu'il dit :

« Dans le suaire des nuages
Je découvre un cadavre cher,
Et sur les célestes rivages
Je bâtis de grands sarcophages » 2.

La mort a pour lui les mêmes attraites que pour les premiers romantiques et leurs successeurs et avec leur pessimisme noir il a leurs doutes à son sujet. Le néant et l'infini, le rêve et l'idéal, tiennent une place aussi importante dans son œuvre que dans celle des premiers romantiques et des Parnassiens. D'une part le

(1) *La Fanfarlo*, vol. I, p. 535.

(2) *Alchimie de la Douleur, Les Fleurs du Mal*, p. 89, [vol. I.

même besoin d'agitation, d'autre part le désir de repos et d'oubli inspirent son travail.

Ce qu'il apporte de nouveau est donc une sensibilité plus aiguë qui trouve une nouvelle volupté dans la souffrance et qui a été partagée, souvent peut-être à leur insu, par les Parnassiens. Sa définition du « beau » en est une preuve. Lui, un des premiers, il a su exprimer ce qui, jusqu'alors, est seulement sous-entendu dans le romantisme, c'est-à-dire le thème de la douleur dans la beauté, qu'il a érigée en croyance littéraire :

« J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau.

C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, — mais d'une manière confuse, — de volupté et de tristesse : qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluant, comme venant de privation et de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

Une belle tête d'homme... contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, — des besoins spirituels, — des ambitions ténébreusement refoulées, — l'idée d'une puissance grondante et sans emploi — quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse.... quelquefois aussi.... le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique) le *Malheur*. Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne..... Appuyé sur — d'autres diraient : obsédé par — ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan — à la manière de Milton » ¹.

Il est vrai que Musset a déjà affirmé que :

« Les plus désespérés sont les chants les plus

(1) *Journaux intimes, Fusées*, XVI, vol. II, p. 632.

beaux » ¹, mais c'est Baudelaire qui a précisé cette conception comme principe esthétique : il pose encore celui de « la Mélancolie toujours inséparable du sentiment du Beau » ² et il arrive à la fin à déclarer — « *je ne conçois guère* (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?), *un type de Beauté où il n'y ait du Malheur* » ³.

Or la définition de la Beauté qu'il expose ici n'est pas aussi personnelle qu'elle le paraît : ce que Baudelaire a fait c'est de formuler une émotion qu'il percevait autour de lui, d'indiquer une idée qui est déjà en usage ⁴. Cette entrée officielle de la douleur parmi les principes esthétiques est l'aboutissement du développement du « moi » chez les romantiques de la seconde période. Le « moi » est le point de départ du mouvement entier. Or les premiers romantiques se racontaient tels qu'ils étaient mais même au début ils avaient tendance à broder sur ce canevas avec des couleurs pleines de fantaisie. Mais plus le romantisme se développe, plus l'habitude d'introspection prend racine. L'artiste romantique se voit seul au milieu de la société, il méprise l'humanité qui l'ignore et il veut en être différent. Alors, espérant toujours trouver un sentiment hors du commun, une émotion nouvelle, une réaction qui pourrait seulement être à lui, il commence à fouiller au plus profond de son être et de son esprit, là où les premiers romantiques hésitent à descendre, et l'artiste romantique de la seconde période s'écrie avec Baudelaire : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur » ⁵.

(1) *La Nuit de Mai*.

(2) *Journaux intimes, Fusées*, XVI, vol. II, p. 632.

(3) *Ibid*.

(4) Flaubert dans sa description de « la grande synthèse ». Corr. à Louise Colet, Croisset, Dimanche, 1853, vol. II, p. 212, s'inspire de doctrines semblables à celles que Baudelaire vient d'énoncer ici.

(5) *Journaux intimes*.

Il est intéressant de constater que Baudelaire ne voit dans l'effort vers l'impersonnalité qu'une nouvelle volupté dans la souffrance. Pour le romantique le « moi » est le point de départ non seulement de sa littérature mais du monde : perdre ce sentiment du « moi », même pour un instant, est pour lui une souffrance, mais puisqu'il meurt d'ennui en face de la banalité de l'existence quotidienne, puisqu'il cherche à tout moment quelque chose de nouveau pour fouetter sa sensibilité et tromper le néant qu'il voit dans son âme, cette souffrance est pour lui une volupté amère. Baudelaire a donc raison quand il dit :

« Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.
.....

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise, être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant : et si certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion.....

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe » ¹.

Ici, Baudelaire note le lien qui existe entre ce désir de l'impersonnabilité et la haine de ce qui est déjà et si plein de possibilité de développement, les romans connus. Pour ce « moi » si riche d'émotion, si sensible, les romantiques cherchent toujours un autre cadre où cette pos-

(1) *Le Spleen de Paris*, XII, *Les Foules*, p. 421, vol. I.

sibilité pourrait être réalisée. L'exotisme et la nostalgie du passé sont les résultats les plus directs de ce mécontentement de son milieu et le désir de l'impersonnalité en est la conséquence logique. Serait-elle donc une autre face de la « haine du domicile et de la passion du voyage » ? Toutefois c'est une explication qui s'accorde bien avec la façon dont les Parnassiens ont vécu dans le passé en ignorant le présent, ont voyagé dans les pays lointains qui n'existent que dans la légende.

Dans ses œuvres de critique, Baudelaire trouve des arguments qui démontrent habilement combien l'impersonnalité est une attitude artificielle. Sa polémique est d'autant plus significative qu'elle est basée sur les données romantiques qui inspireront les œuvres parnassiennes. Dans le « Salon de 1859 » par exemple, il dit :

« Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.... l'artiste, le vrai artiste, le vrai poète ne doit peindre que selon ce qu'il voit et ce qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme..... car alors les productions qu'il nous donnerait seraient, relativement à lui, des mensonges, et non des réalités..... L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini » ¹.

Donc, s'il est romantique de préférer « les monstres de sa fantaisie à la trivialité positive » les Parnassiens sont de vrais romantiques. Ils ont tellement horreur du présent banal qu'ils se sont défendus de l'admettre dans leur travail. Il est vrai qu'ils tâchent de façonner « les monstres de leur fantaisie » dans le moule de leur érudition, mais même s'il y a une

(1) *Salon de 1859*, III, *La Reine des Facultés*, vol. II, p. 225.

base de vérité historique dans leurs reconstructions, c'est toujours la fantaisie qui a dicté le choix de ces « monstres ». Leur travail eût été un mensonge s'il n'était pas fortement marqué du seau de leur personnalité, mais malgré leurs efforts contre ce qui doit être pour eux, en tant que romantiques, une vérité artistique, ils ne savent regarder le monde qu'avec leurs propres yeux. L'imagination doit être pour eux un aspect de cet infini qu'ils cherchent si ardemment et c'est plutôt le « possible » du vrai qu'ils peignent que le vrai lui-même. Et Beaudelaire conclut son argument avec une exagération qui ne cache qu'à demi la vérité de ce qu'il postule :

« Congédier la passion et la raison, c'est tuer la littérature. Renier les efforts de la société précédente, chrétienne et philosophique, c'est se suicider, c'est refuser la force et les moyens de perfectionnement. S'entourer exclusivement des séductions de l'art physique, c'est créer de grandes chances de perdition » ¹.

C'est ici Baudelaire critique et esthéticien plutôt que Baudelaire poète qui a été traité, car c'est seulement sous ces deux aspects qu'il intéresse le problème de cette thèse, alors que sa poésie, loin de respecter les bornes qu'acceptera l'école parnassienne, les dépasse, et s'affirme en un art trop individuel et trop supérieur pour accepter une règle.

(1) *L'Art Romantique*, X, *L'Ecole Païenne*, vol. II, p. 423.

THEODORE DE BANVILLE

Ce sont des critiques contemporains de Théodore de Banville qui considèrent son esprit et son œuvre comme ceux d'un romantique ¹.

Même dans ses *Esquisses Parisiennes* où il a voulu faire un travail réaliste, c'est-à-dire se donner seulement le rôle du spectateur impersonnel, on distingue des traits romantiques. Il a beau prétendre que ses *Parisiennes* sont « arrachées toutes palpitantes à la Vie Actuelle », il a beau se donner l'allure d'un réaliste effréné, les types qu'il choisit sont toujours essentiellement romantiques. Dans la *Femme-Ange* il rit discrètement de l'exagération de la poésie lamaritiniennne, mais ses petits contes, comme par exemple *La Maîtresse qui n'a pas d'âge*, *Le cœur de marbre*, *La dame aux peignoirs*, *La divine Courtisane*, sont des portraits de la femme fatale ², comme le romantisme tient à la peindre avec ses couleurs sombres et exagérées. *La Vie et la Mort de Minette* peut bien être un compte rendu réaliste, même naturaliste par la manière dont il insiste sur le côté triste de la vie,

(1) Comparez FUCHS quand il dit : « ... ce dernier romantique a recueilli, mis en gerbe et transmis à ses successeurs le plus beau de la récolte faite par ses devanciers.

(2) Il est intéressant de noter ce que dit M. FUCHS au sujet de la place que tient l'amour dans l'œuvre de Banville : « Comme chez Musset, l'amour tient une large place dans cette œuvre, un amour douloureux, tourmenté par la jalousie et le mensonge, comme celui qui inspira *Les Nuits*; mais cet amour, Banville ne l'a pas éprouvé; tout au moins il n'a pas voulu nous émouvoir au récit de ses propres souffrances, estimant ses doutes, comme Gautier, qu'il ne fallait pas « faire de son cœur métier et marchandise ». (p. 501).

mais Minette reste néanmoins la jeune fille du romantisme avec les yeux au ciel même si elle n'y voit qu'une féerie banale de théâtre.

C'est peut-être Baudelaire qui a le mieux caractérisé la poésie de Banville quand il écrit dans l'*Art Romantique* :

Si, quand j'ai dit : « Le talent de Banville représente les belles heures de la vie » ¹, mes sensations ne m'ont pas trompé et si je trouve dans ses œuvres un mot qui, par sa fréquente répétition, semble dénoncer un penchant naturel et un dessein déterminé, j'aurai le droit de conclure que ce mot peut servir à caractériser, mieux que tout autre, la nature de son talent, en même temps que les sensations contenues *dans les heures de la vie où l'on se sent le mieux vivre*.

Ce mot, c'est le mot *lyre*, qui comporte évidemment pour l'auteur un sens prodigieusement compréhensif. La *lyre* exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer. Par un raisonnement, qui a peut-être le tort de rappeler les méthodes mathématiques, j'arrive donc à conclure que la poésie de Banville suggérant d'abord l'idée des *belles heures*, puis présentant assidûment aux yeux le mot *lyre*, et la lyre étant expressément chargée de traduire les *belles heures*, le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique » ².

Ensuite, analysant la manière lyrique de sentir, Baudelaire constate que l'hyperbole est nécessaire au lyrisme; or cela est pleinement confirmé par Banville lui-même dans la préface de la première édition des *Odes Funambulesques*, quand il révèle à travers quelle loupe grossissante il se regarde. Toute l'exaltation romantique déborde dans cette confession :

« Je connais Hamlet, je connais Roméo, je connais Ruy-Blas, parce qu'ils sont exaltés par l'amour, mordus par la ja-

(1) Cf. FUCHS : « Surtout Banville s'élève contre le mysticisme malsain et macabre qu'a engendré ce désespoir de commande; il maudit ceux qui ont adoré la Douleur et la Mort, chanté la Souffrance comme une belle chose (p. 149).

(2) ART ROMANTIQUE, *Théodore de Banville*, VII, vol. II, p. 546.

lousie, transfigurés par la passion; poursuivis par la fatalité, broyés par le destin. Ils sont des hommes comme je suis un homme. Comme moi ils ont vu des lacs, des forêts des grands chemins, des cieus constellés, des clairières argentées par la lune. Comme moi ils ont adoré, ils ont prié, ils ont subi mille agonies, la souffrance a enfoncé dans leurs cœurs les pointes de mille glaives..... ».

Suivant toujours Baudelaire, « tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé* » et en effet l'élan du romantique « s'apothéose » à la recherche de l'idéal. Pour Théodore de Banville *Le saut du tremplin* symbolise le mieux ce procédé. Clown admirable, avec sa plaie d'inguérissable ennui au flanc, affranchi de la pesanteur de cette intelligence moyenne qui ne voit que la réalité des cinq sens, le saltimbanque n'a qu'un but en apparence, celui d'amuser le public. Cependant, semblable au poète dont il est le symbole rayonnant, l'inspiration qui le fait agir n'est autre que de connaître « toutes les routes des pays qui n'existent pas » ¹. C'est toujours le désir d'échapper « au cruel habit noir des épiciers et des notaires » qui le pousse vers le tremplin des rêves :

« Plus loin ! plus haut ! je vois encor
Des boursiers à lunettes d'or,
Des critiques, des demoiselles
Et des réalistes en feu,
Plus haut ! plus loin ! de l'air ! du bleu !
Des ailes ! des ailes ! des ailes !

Enfin, de son vil échafaud,
Le clown sauta si haut, si haut !
Qu'il creva le plafond de toiles
Au son du cor et du tambour,
Et le cœur dévoré d'amour,
Alla rouler dans les étoiles » ².

Février 1857.

(1) *Pas de Feuilleton*, RIMES DORÉES, 10 janvier 1870.

(2) *Odes Funambulesques*.

CHAPITRE II

LE GRAND MAITRE DU PARNASSE LECONTE DE LISLE

1. INTRODUCTION.

La production de jeunesse de Leconte de Lisle est inévitablement romantique. Né dans un pays exotique, environné de paysages d'une beauté riche et luxuriante comme ceux des poèmes romantiques, il est influencé par la littérature du temps de sa jeunesse qui n'est autre que le romantisme, il subit les crises d'exaltation que les écrivains de la première moitié du dix-neuvième siècle ont connues et il croit nécessairement à leurs idées. Aussi voit-il dans cette beauté, comme les premiers romantiques l'ont fait avant lui, sa propre personnalité qui « vivifie » la nature et lui prêtant ses propres paroles, le tremplin d'un élan vers l'idéal qu'à ce moment il n'est pourtant pas sûr d'atteindre, et cette « soif de Tantale » sera le refrain incessant de ses poèmes :

« La contemplation constante de la beauté visible et invisible dans la nature, cette seconde ouïe de l'âme, qui prête des chants mélodieux ou sublimes aux diverses formes organiques, cette étincelle divine qui vivifie les bois et l'argile, développent dans l'âme d'immenses désirs irréalisables, des aspirations généreuses, mais vaines, vers un but à peine entrevu, un vague besoin d'irrésistible tendresse pour ce qui n'est peut-être pas ! c'est la soif de Tantale !.... » ¹.

(1) *Le songe d'Hermann, Contes en prose (Impressions de jeunesse)*.

Cette admiration de la beauté prend chez lui une telle importance qu'elle est à la base de ses idées morales, et pour lui le crime n'est pas dicté à l'homme par la méchanceté, mais par « la sécheresse du cœur et l'impuissance de l'esprit en face de la nature éternelle » ¹.

« Est-il, en effet, une immoralité plus flagrante que l'indifférence et le mépris de la beauté ? » ².

Les *Contes en Prose (Impressions de Jeunesse)* contiennent déjà en embryon les germes de la philosophie de Leconte de Lisle. Dès le commencement de son œuvre, avec une précision saillante, l'idée qui sera à la base d'une grande partie de cette pensée si péniblement amère, qui se répète à chaque reprise dans sa poésie, se dégage de cette phrase de *La Mélodie Incarnée* :

« C'est que plus on s'éloigne, ô misère ! ô triste pensée ! de l'humanité égarée et pervertie, plus on sent l'idéal renaître dans son cœur » ³.

Or n'est-ce pas la marque du romantisme que cette recherche effrénée d'un abri pour échapper à la vie qui le fait souffrir, recherche qui s'effectue par la méditation solitaire ? Et l'isolement et la solitude ne mènent-ils pas les romantiques à l'orgueil et au mépris, au mépris de cette « humanité égarée et pervertie » dont il donne la triste image en parlant de la mort d'Hégésippe Moreau ? ⁴.

Cependant s'il est dans sa jeunesse un romantique de la première période ⁵, une phrase curieuse de ses

(1) *Sacatove*.

(2) *Ibid.*

(3) *Contes en Prose (Impressions de Jeunesse)*.

(4) Lettre à Julien Rouffet, Rennes, Janvier 1839, *Premières poésies et lettres intimes*.

(5) Cf. DUCROS : « Leconte de Lisle était romantique en 1840, comme à Paris on avait cessé de l'être depuis dix ans. Amour

lettres intimes annonce déjà son évolution vers le second romantisme. Les premiers romantiques analysant le cœur n'y voient que leur propre émotion; les seconds romantiques se déchirent pour connaître le secret de la personnalité et trouvent dans cette souffrance une volupté qui tient non seulement de l'émotion, mais aussi de l'intelligence :

« O Poète, qui vous a donné l'intelligence du cœur ? » ¹.

2. SA CONCEPTION DE LA NATURE.

Il y a chez Leconte de Lisle deux conceptions de la nature qui co-existent en quelque sorte, mais dont l'une est sensiblement plus forte que l'autre. D'une part, c'est la conception purement romantique de la nature, qui lui offre un cadre commode, pratique et palpable pour y projeter ses désirs et sa propre personnalité. Comme les romantiques de la première période du mouvement il s'exalte en face de la nature où au fond il ne voit pas la réalité, mais un rêve que lui-même il a créé et, enivré de cette beauté, il décrit un monde jeune et frémissant comme il l'aurait souhaité.

« Il voit la Terre libre et les verdeurs sauvages
Flotter comme un encens sur les fleuves sacrés,
Et les bleus Océans, chantant sur leurs rivages,
Vers l'inconnu divin rouler immesurés.

De la hauteur des monts, berceaux des races pures,
Au murmure des flots, au bruit des dômes verts,
Il écoute grandir, vierge encor de souillures,
La jeune Humanité sur le jeune Univers.

idéalisé, aspirations indécises, forme harmonieuse et chantante, voilà ce qu'on trouve dans ses poésies de cette époque ». (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1916, p. 331).

(1) Lettre à Julien Rouffet, Dinan, Février 1838, *Premières Poésies et Lettres Intimes*.

Bienheureux ! Il croyait la Terre impérissable,
Il entendait parler au prochain firmament,
Il n'avait point taché sa robe irréprochable;
Dans la beauté du monde il vivait fortement.

L'éclair qui fait aimer et qui nous illumine
Le brûlait sans faiblir un siècle comme un jour;
Et la foi confiante et la candeur divine
Veillaient au sanctuaire où rayonnait l'amour » ¹.
(1852).

Il ne voit dans la nature que ce qu'il voit en lui-même. Les derniers vers de *Midi* (1852) mettent cette conception en évidence. Dans cette chaleur accablante d'un paysage morne, vide et à demi-vivant, il voit l'expression de son désenchantement et ses propres aspirations à la mort et ce qu'il conçoit comme venant après, le néant. Et comme il éprouve « une suprême et morne volupté » à contempler ses angoisses c'est avec la même volupté qu'il contemple cette nature embrasée.

Comme ses prédécesseurs romantiques, il trouve une consolation dans la nature qui est la seule force au monde qui comprenne parfaitement l'artiste comme en témoignent ces derniers vers de *Nox*.

« O mers, ô bois songeurs, voix pieuses du monde,
Vous m'avez répondu durant mes jours mauvais;
Vous avez apaisé ma tristesse inféconde,
Et dans mon cœur aussi vous chantez à jamais ! ».
(1852)

Cependant c'est l'autre conception qui domine son travail. Ceci est dû à ce que le pessimisme et le désenchantement de Leconte de Lisle vont en augmentant. En accord avec ses doctrines et convaincu de l'impudeur qu'il y a à exposer sa personnalité à un public qui non seulement ne comprend pas, mais

(1) *Dies Irae*, *Poèmes Antiques*.

qui dédaigne de comprendre la complexité de l'esprit artistique, harrassé aussi par les exigences de son « moi », il tâche de s'écarter de lui-même, de n'être que le spectateur du monde. Tout de suite la nature change pour lui. Elle n'est plus quelque chose de personnel, reflétant son esprit avec ses humeurs et ses désirs : elle devient quelque chose d'indépendant de sa personnalité. Cependant il est encore trop conscient de son « moi », trop romantique enfin, pour ne voir dans la nature qu'une beauté matérielle et peu malléable qu'il ne peut pas changer selon ses besoins. Il lui prête tout de même une personnalité, mais puisque c'est une force qui semble l'ignorer, il y voit comme dans la société une puissance indifférente et qui ne comprend pas la souffrance humaine.

...« Les bois, sous leur ombre odorante,
Epanchant un concert que rien ne peut tarir,
Sans m'écouter, berçaient leur gloire indifférente,
Ignorant que l'on souffre et qu'on puisse en mourir » ¹.
(La Phalange, Novembre 1847).

Il est intéressant de comparer ici la conception de la nature de Leconte de Lisle et celle d'Alfred de Vigny exprimée dans *La Maison du Berger*. Ce dernier la voit également sous deux aspects : d'une part ce sont « les grands bois et les champs » comme de « vastes asiles » ² et d'autre part c'est :

« L'impassible théâtre
Qui ne peut remuer le pied de ses acteurs;.....
Je n'entends ni vos cris, ni vos soupirs; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs ».

Or la différence entre les deux poètes réside dans

(1) *La Fontaine aux Lianes, Poèmes Barbares*.

(2) *Poèmes Philosophiques*.

leur réaction en face de ce deuxième aspect. Tandis que chez Leconte de Lisle le sentiment de l'impassibilité froide, et quelquefois moqueuse, de la nature plonge son esprit plus profondément dans le doute et le désespoir, c'est à l'humanité souffrante que Vigny offre son amour et sa pitié :

« Vivez, froide Nature, et revivez sans cesse
Sous nos pieds, sur nos fronts, puisque c'est votre loi,
Vivez, et dédaignez, si vous êtes déesse,
L'homme, humble passager, qui dut vous être un roi;
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
J'aime la majesté des souffrances humaines;
Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi ».

Donc dans sa solitude, ne se sentant ni écouté, ni compris, Leconte de Lisle arrive à voir dans la nature une force méchante qui contemple à jamais sa propre grandeur et se rit des souffrances humaines. Et, voulant y voir réaliser la doctrine d'impassibilité qu'il a tâché vainement de faire sienne, il la conçoit comme donnant à tous ses trésors, mais gardant pour elle-même ceux qui sont, selon lui, les plus précieux et les plus désirés : le calme et la splendeur.

« La nature se rit des souffrances humaines;
Ne contemplant jamais que sa propre grandeur,
Elle dispense à tous ses forces souveraines
Et garde pour sa part le calme et la splendeur » ¹.

Toutefois, en considérant la nature comme la forme palpable de son idéal dont la recherche est le but principal de la vie, il admet encore la puissance romantique qu'elle a sur lui et de plus il constate qu'en se séparant de la nature, en tâchant de la comprendre seulement avec les yeux, et non comme autrefois avec l'esprit, son travail en a souffert et a perdu quelque chose d'essentiel :

(1) *La Fontaine aux Lianes, Poèmes Barbares.*

« J'ai désappris les hymnes d'autrefois,
Et mes dieux trahis n'entendent plus ma voix » ¹.
(1855).

Ultra Caelos met les deux conceptions en présence. Sous l'influence d'un souvenir ranimé, il voit dans la nature, telle qu'il la concevait en romantique de la première période, ce qu'il ne voit maintenant que dans la mort : la paix et l'oubli. Et dans son exaltation il s'écrie :

« Nature ! Immensité si tranquille et si belle,
Majestueux abîme où dort l'oubli sacré,
Que ne me plongeais-tu dans ta paix immortelle,
Quand je n'avais encor ni souffert ni pleuré ?

Laissant ce corps d'une heure errer à l'aventure,
Par le torrent banal de la foule emporté,
Que n'en détachais-tu l'âme en fleur, ô Nature,
Pour l'absorber dans ton impassible beauté ?

Je n'aurais pas senti le poids des ans funèbres;
Ni sombre, ni joyeux, ni vainqueur, ni vaincu,
J'aurais passé par la lumière et les ténèbres,
Aveugle comme un Dieu; je n'aurais pas vécu ! ».

(Revue Contemporaine, 30 avril 1863).

Cependant, l'autre conception semble triompher. Plein d'amertume pour ne pas avoir trouvé dans la nature ce qu'il y a cherché, il la renie — « ce n'est point toi qu'on aime; ta coupe toujours pleine est trop près de nos lèvres ». Son idéal est devenu plus que la passion de la beauté, maintenant c'est un besoin de vérité dans le sens le plus étendu du mot — la recherche d'une vie où l'artiste pourrait réaliser complètement ses rêves de perfection.

Les *Derniers Poèmes* exposent l'aboutissement de cette conception. Il est arrivé à s'affranchir de l'in-

(1) *L'Aurore, Poèmes Barbares*.

fluence romantique à l'égard de la nature. Maintenant, ce n'est pas lui qui la façonne selon son humeur et ses désirs. Il en voit la beauté impersonnellement, mais il subit quand même l'éblouissement des sens que produit toujours cette beauté et qui évoque la splendeur luxuriante de son pays natal; seulement, son exaltation est altérée par son pessimisme qui noircit pour lui les contours gracieux de ce qu'il appelle « ce monde charmant » ¹. Le désenchantement complet de la vie qui assombrit sa maturité a un effet rétroactif et atteint même ses premiers souvenirs d'une jeunesse assez heureuse dans un pays semblable à ceux évoqués par l'exotisme des écrivains romantiques.

« Tout n'était que lumière, amour, joie, harmonie;
Et moi, bien qu'ébloui de ce monde charmant,
J'avais au fond du cœur comme un gémissement,
Un douloureux soupir, une plainte infinie,
Très lointaine et très vague et triste amèrement.

C'est que devant ta grâce et ta beauté, Nature !
Enfant qui n'avais rien souffert, ni deviné,
Je sentais croître en moi l'homme prédestiné,
Et je pleurais, saisi de l'angoisse future,
Epouvanté de vivre, hélas ! et d'être né » ².

(Revue des Deux Mondes, 15 octobre 1888).

3. LE « MAL DU SIÈCLE » CHEZ LECONTE DE LISLE.

A n'en pas douter, la note dominante de la pensée et de l'œuvre de Leconte de Lisle, c'est un pessimisme noir et profond. Quoi de plus romantique que la douleur qu'il exprime par ces mots d'un de ses contes de jeunesse :

(1) *L'aigu bruissement, Derniers Poèmes.*

(2) *Ibid.*

« Hélas ! elles (mes larmes) sont du sang parce qu'elles tombent d'un cœur vide. Je suis désenchanté sans avoir vécu.... je suis vieux, te dis-je, j'ai vingt ans. L'amertume déborde de mon âme. Va ! je me connais bien. Les cordes d'or de l'intelligence ont été faussées en moi. Je les fais vibrer encore mais elles ne rendent plus qu'un son vague et incomplet, comme si elles pleuraient sur elles-mêmes » ¹.

En effet, tout ce qu'il fait ici c'est de donner un écho fidèle de Chateaubriand analysant la maladie de ses contemporains :

« Le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude des livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments rendent habile sans expérience. On est détrompé sans avoir joui : il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse : l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite avec un cœur plein un monde vide, et sans avoir usé de rien on est désabusé de tout » ².

Aussi c'est Leconte de Lisle lui-même qui se rend compte des causes de ce désenchantement en s'analysant dans une lettre à son ami Julien Rouffet :

« J'ai toujours été un être nomade... Aussi je m'effraie parfois de la confusion qui bouleverse ma tête : mes pensées sans résultat, désir ardent sans but réel, abattements mondains, élans inutiles, se heurtent dans mon âme et dans mon cœur, pour s'évanouir bientôt en indolents souvenirs, preuves de mon futur. J'ai rêvé comme un autre d'amour et de jours heureux, écoulés entre une femme aimée et un ami bien cher : mais ce n'était là qu'un songe. Je le sens bien, il y a en moi trop de *mobilité* pour espérer une telle vie, si toutefois il m'était donné de jamais la réaliser. La monotonie m'abrutit et je me reconnais un tel besoin de métamorphoses que je me sentirais capable d'éprouver en un mois tout l'amour, toute la haine et toutes les espérances d'un homme qui y aurait consacré sa vie entière » ³.

(Mardi, 26 mars 1839).

(1) *Le Songe d'Hermann, Contes en Prose (Impressions de Jeunesse)*.

(2) *Génie du Christianisme*, 2^e partie, III, 9.

(3) *Premières Poésies et Lettres Intimes*.

L'état d'âme qu'il tâche d'analyser ici n'est autre que celui qui résulte des influences romantiques. « Etre nomade » qui erre toujours à la recherche de quelque chose qu'il ne peut pas saisir et qui est même hors de sa compréhension, voilà le romantique en quête de son idéal introuvable. Cet état d'exaltation, cette espèce de bouleversement devant la vie, voilà les forces qui ont produit tout ce qu'il y a de beau dans le romantisme. Enfin il a saisi le secret de son malheur et de la douleur romantique en le précisant sous le trait de « trop de mobilité ». Le classicisme, puisqu'il repose sur les exigences de la vie commune et réelle de la société, a toujours un fond de stabilité; le romantisme se base sur le rêve, et fuyant toujours l'ennui de la réalité, quelquefois brutale, cherche toujours quelque chose de nouveau pour enrichir son monde nébuleux, pour approfondir ses réactions contre la vie quasi-mystique qu'il cherche à créer lui-même; Tout l'amour, toute la haine et toutes les espérances de l'homme ordinaire remplissent seulement un moment de la vie de l'artiste romantique, et de la recherche de sensations et de sentiments nouveaux résulte non seulement la douleur du romantique, mais en même temps la richesse et l'intensité de sa poésie.

Le poème, *Les Ascètes*¹, est un de ses cris déchirants suscité par sa découverte de l'abîme qui existe entre le monde réel et ce monde désiré. Et si Leconte de Lisle se permet d'admirer ici les martyrs de la cruauté du sort, avec ses conceptions amères de

(1) Il est à noter que Ducros fait ressortir le fait que, dans la première forme de ce poème, Leconte de Lisle considère « *les Ascètes* » fuyant la société comme des criminels sociaux; après avoir revu le poème, il applaudit à cette action, mais, comme dit Ducros : « ...il est curieux du reste de constater que, si la pièce a changé de sens, elle n'en est pas devenue plus objective ». (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1916, p. 366).

la vie et son élan continuuel vers l'idéal, il révèle sa personnalité non moins complètement que ses prédécesseurs. Son amertume, à vrai dire, devient de plus en plus intense et maintenant il est arrivé à voir la désillusion même dans le tombeau qui était d'abord pour lui le seul asile que puisse offrir la vie contre ses exigences, et sa conception de la mort n'a pas échappé à son pessimisme. Il est à remarquer que ce qu'il admire dans ce qu'il nomme les ascètes, c'est la qualité éminemment romantique de leurs efforts effrénés pour échapper à la vie et qui les a amenés à la recherche de l'idéal et de l'infini :

« O rêveurs, ô martyrs, vaillantes créatures,
Qui, dans l'effort sacré de vos nobles natures,
Poussiez vers l'idéal un sanglot éternel,
Je vous salue, amants désespérés du ciel !
Vous disiez vrai : le cœur de l'homme est mort et vide,
Et la terre maudite est comme un champ aride
Où la ronce inféconde, et qu'on arrache en vain,
Dans le sillon qui brûle étouffe le bon grain.
Vous disiez vrai : la vie est un mal éphémère,
Et la femme bien plus que la tombe est amère ! ».

(Revue Indépendante, 10 octobre 1846).

Cette recherche de l'idéal et de l'infini qui est à la base de sa douleur, il la précise et il la généralise dans *Bhagavat* où la pitié de soi-même est étendue à la pitié magnanime et touchante de l'humanité entière ¹.

(1) Il est intéressant de noter ici la comparaison que fait M. CHARPENTIER sur ce point entre Leconte de Lisle et Alfred de Vigny : « Il est facile de relever chez les Parnassiens, et surtout chez Leconte de Lisle, plus d'un point de ressemblance avec Vigny. Leconte de Lisle met dans sa philosophie quelque chose du stoïcisme de Vigny et il reprend même son allégorie du loup qui souffre et meurt sans parler (cf. *Le vent froid de la nuit*). Toutefois, le stoïcisme de Leconte de Lisle est résigné, non moral. Sa pitié est amère, non séraphique comme celle du poète d'Eloa. Pour Vigny c'est de sa souffrance que l'homme tire sa grandeur. La souffrance est un signe d'élection (idée chrétienne). Aussi bien la Fatalité de Vigny n'est-elle pas le déterminisme des Par-

« Sombre douleur de l'homme, ô voix triste et profonde,
Plus forte que les bruits innombrables du monde,
Cri de l'âme, sanglot du cœur supplicié,
Qui t'entend sans frémir d'amour et de pitié ?
Qui ne pleure sur toi, magnanime faiblesse,
Esprit qu'un aiguillon divin excite et blesse,
Qui t'ignores toi-même et ne peux te saisir,
Et sans borner jamais l'impossible désir,
Durant l'humaine nuit qui jamais ne s'achève,
N'embrasses l'Infini qu'en un sublime rêve ?
O douloureux Esprit, dans l'espace emporté,
Altéré de lumière, avide de beauté,
Qui retombes toujours de la hauteur divine
Où tout être vivant cherche son origine,
Et qui gémis, saisi de tristesse et d'effroi
O conquérant vaincu, qui ne pleure sur toi ? ».

(1852).

Voici une fois de plus une analyse exacte de l'esprit romantique. D'abord cette ignorance de soi-même, cette énigme de la personnalité qui excite l'artiste à s'analyser ou plutôt à se déchirer pour en arracher le secret, qui, mieux que Leconte de Lisle a donné une des causes principales de cette étude continuelle et quelquefois impudique de la personnalité romantique ? Et si son malheur vient d'une part de ce qu'il ne peut pas trouver en soi-même, il vient également de ce qu'il cherche sans succès dans la vie et dans le monde. « L'aiguillon divin », c'est ce « désir impossible » d'un « rêve sublime » pour l'Infini que l'artiste, « altéré de lumière et avide de beauté », cherche sans même savoir ce qu'il

nassiens. Leconte de Lisle ne croit pas comme Vigny au triomphe des idées, à la victoire de l'Esprit. Enfin, Leconte de Lisle rapproche à Vigny (comme à Lamartine) ce qui fait précisément à nos yeux son mérite supérieur, c'est-à-dire « d'être un écho sensible et personnel de la nature et de la vie », et par exemple d'avoir prêté des sentiments modernes à son Moïse ». (L'évolution de la poésie lyrique de Joseph Delorme à Paul Claudel. John CHARPENTIER, p. 113).

cherche et sachant à demi que ce qu'il quête est introuvable dans cette vie.

Sa vue de soi-même et du monde s'éclaircit et il commence à lire ce que dissimulent les apparences. Sa compréhension, qui a fait du souvenir un rêve éblouissant, fait de la réalité qui exclue le rêve quelque chose de brutal et de cruel : et comme toujours la comparaison du présent et du passé approfondit énormément les qualités aux dépens et de l'un et de l'autre.

« L'angoisse du désir vainement nous convie :
Au livre originel qui lira désormais ?
L'homme a perdu le sens des paroles de vie :
L'esprit se tait, la lettre est morte pour jamais.

.....
Les lumières d'en haut s'en vont diminuées,
L'impénétrable Nuit tombe déjà des cieux,
L'astre du vieil Ormuzd est mort sous les nuées;
L'Orient s'est couché dans la cendre des Dieux.

.....
Mais nous, nous, consumés d'une impossible envie,
En proie au mal de croire et d'aimer sans retour,
Répondez, jours nouveaux ! nous rendrez-vous la vie ?
Dites, ô jours anciens ! nous rendrez-vous l'amour ? » 1.

(1852)

Cette insistance sur « l'impossible désir » est comme une note qui revient sans cesse dans la mélodie de ses vers, et plus le romantisme se développe, plus cet élan vers un idéal devient chimérique et, ce qui est significatif, plus l'artiste, « en proie au mal de croire et d'aimer sans retour » s'en rend compte. Alors vient le sentiment de l'impossibilité pour l'artiste romantique de vivre dans le présent et le retour inévitable à la consolatrice magnanime :

(1) *Dies Irae*.

« Oui ! le Mal éternel est dans sa plénitude !
L'air du siècle est mauvais aux esprits ulcérés.
Salut, Oubli du monde et de la multitude !
Reprends-nous, ô Nature, entre tes bras sacrés !

.....

Consolez-nous enfin des espérances vaines :
La route infructueuse a blessé nos pieds nus.
Du sommet des grands caps, loin des rumeurs humaines,
O vents ! emportez-nous vers les Dieux inconnus ! ».

Il connaît alors le doute qui a toujours tourmenté l'esprit romantique hésitant souvent à croire à la possibilité de réaliser l'impossible, de revêtir l'éternel Désir d'une forme saisissable et il fait appel à ce qui a toujours été pour le romantisme une solution au problème du malheur :

« Mais si rien ne répond dans l'immense étendue
Que le stérile écho de l'éternel Désir,
Adieu, déserts, où l'âme ouvre une aile éperdue !
Adieu, songe sublime, impossible à saisir !

Et toi, divine Mort, où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé ;
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé ! ».

Requies est une nouvelle expression de sa douleur. Il y a à la fin de ces vers la suggestion d'une philosophie qui apparaît rarement dans ses poèmes. Lui, il a regardé la vie sous plusieurs aspects, et surtout sous son aspect le plus sombre : ce qu'il n'a fait presque jamais c'est d'en rire même en sachant que l'existence n'est qu'une préparation à la mort :

« O malheureux ! crois-en ta muette détresse :
Rien ne reflleurira, ton cœur ni ta jeunesse,
Au souvenir cruel de tes félicités.
Tourne plutôt les yeux vers l'angoisse nouvelle,
Et laisse retomber dans leur nuit éternelle
L'amour et le bonheur que tu n'as point goûtés.

Le temps n'a pas tenu ses promesses divines.
Tes yeux ne verront point reverdir tes ruines;
Livre leur cendre morte au souffle de l'oubli.
Endors-toi sans tarder en ton repos suprême,
Et souviens-toi, vivant dans l'ombre enseveli,
Qu'il n'est plus dans ce monde un seul être qui t'aime.

La vie est ainsi faite, il nous la faut subir.
Le faible souffre et pleure, et l'insensé s'irrite;
Mais le plus sage en rit, sachant qu'il doit mourir.
Rentre au tombeau muet où l'homme enfin s'abrite,
Et là, sans nul souci de la terre et du ciel,
Repose, ô malheureux, pour le temps éternel ! » ¹.

(1855)

S'il a voulu se tenir immobile devant la vie et ses supplices et s'il en a fait une doctrine littéraire, *Les Spectres* témoignent de son échec. Quoi de plus frémissant et de plus intense que la passion qui souligne ces vers et dont le pessimisme profond est comme le refrain et la raison-d'être de son travail ? Et encore une fois c'est le mot « désir » qui est la clef de l'âpre exaltation de laquelle ces vers jaillissent :

Oui ! le dogme terrible, ô mon cœur, a raison.
En vain les songes d'or y versent leurs délices,
Dans la coupe où tu bois nage un secret poison.

Tout homme est revêtu d'invisibles cilices;
Et dans l'enivrement de la félicité
La guêpe du désir ravive nos supplices.

Frémirons-nous toujours sous ce vol irrité ?
N'arracherons-nous point ce dard qui nous torture,
Ni dans ce monde, ni dans notre éternité ?

La vieille Illusion fait de nous sa pâture;
Nul captif n'atteindra le seuil de sa prison;
Et la guêpe est au sein de l'immense nature.

Oui ! le dogme terrible, ô mon cœur, a raison ».

(Le Parnasse Contemporain, 1866).

(1) *Requies, Poèmes Barbares.*

Beaucoup de ses poèmes témoignent qu'en romantique il voyait dans la nature une consolatrice et un asile. Or, quand il doute même de la mort comme garantie certaine de paix et d'oubli, il arrive tout en s'exaltant de sa beauté, à ne voir dans la nature qu'une autre apparence décevante de la réalité et de la vie. Sous l'influence de ses études de la philosophie orientale, il ne voit en elle que l'illusion revêtant une forme matérielle, mais il est moins sûr de lui-même que ceux chez qui les conceptions sont nées, et (c'est de là que vient la force troublante et intense de ses poésies) il ne voit rien de sûr sous ces apparences et son pessimisme même le plonge plus profondément encore dans un océan de doutes.

« Salut ! Je vous salue, ô montagnes, ô cieux,
Du Paradis perdu visions infinies,
Aurores et couchants, astres des nuits bénies,
Qui ne resplendirez jamais plus dans mes yeux !

Je vous salue, au bord de la tombe éternelle,
Rêve stérile, espoir aveugle, désir vain,
Mirages éclatants du mensonge divin
Que l'heure irrésistible emporte sur son aile !

Puisqu'il n'est, par delà nos moments révolus,
Que l'immuable oubli de nos mille chimères,
A quoi bon se troubler des choses éphémères ?
A quoi bon le souci d'être ou de n'être plus ?

J'ai goûté peu de joie, et j'ai l'âme assouvie
Des jours nouveaux non moins que des siècles anciens.
Dans le sable stérile où dorment tous les miens
Que ne puis-je finir le songe de ma vie !

Que ne puis-je, couché sous le chiendent amer,
Chair inerte, vouée au temps qui la dévore,
M'engloutir dans la nuit qui n'aura point d'aurore,
Au grondement immense et morne de la mer ! » ¹.

(La Nouvelle Revue, 15 janvier 1883).

(1) *Si l'Aurore, Poèmes Tragiques.*

La Paix des Dieux résume à nouveau et d'une façon encore plus nette la noire philosophie qui est la conclusion du « mal du siècle » chez Leconte de Lisle et en précise très clairement les traits caractéristiques. D'abord et comme toujours il y a cet élan qui est comme le refrain de son travail, le désir de se projeter « hors de ce monde, loin des vivants et des morts » et toujours il y a cette douleur qui bien que plus contenue, n'est néanmoins, et pour cette raison même, que plus troublante que celle, trop souvent impudiquement étalée, des premiers romantiques :

« Vois ! Mon âme est semblable à quelque morne espace
Où, seul, je m'interroge, où je me réponds seul,
Et ce monde sans cause et sans terme où je passe
M'enveloppe et m'étreint comme d'un lourd linceul.

(Revue des Deux Mondes, 15 octobre 1888).

En analysant le « mal du siècle » chez Leconte de Lisle il est intéressant d'étudier l'aspect sous lequel il a symbolisé Satan et Caïn qui ont une place significative dans ses poèmes. Il est impossible d'en trouver des preuves certaines, mais on a tout de même une conviction intuitive que c'est lui qui figure sous les traits de l'ange déchu qu'il peint, non pas comme la puissance du mal dans la vie, mais comme le symbole de l'éternelle douleur de l'homme et de ses efforts de révolté contre l'indifférence et la cruauté du sort. A-t-il voulu donner, comme Milton l'avait fait avant lui, la plus belle part au grand Révolté comme porte-parole de l'Homme ?

« Lui, le premier rêveur, la plus vieille victime,
Il cria par delà l'immensité sublime....

— Les monotones jours, comme une horrible pluie,
S'amassent, sans l'emplir, dans mon éternité;
Force, orgueil, désespoir, tout n'est que vanité;
Et la fureur me pèse, et le combat m'ennuie.

Presque autant que l'amour la haine m'a menti :
J'ai bu toute la mer des larmes infécondes.
Tombez, écrasez-moi, foudres, monceaux des mondes !
Dans le sommeil sacré que je sois englouti !

Et les lâches heureux, et les races damnées,
Par l'espace éclatant qui n'a ni fond ni bord,
Entendront une Voix disant : Satan est mort !
Et ce sera ta fin, Œuvre des six Journées ! » ¹.

(Le Parnasse Contemporain, 1866).

Il est intéressant à cet égard de comparer le Caïn de Byron et celui de Leconte de Lisle. Incontestablement la ressemblance entre ces deux poèmes ne réside pas seulement dans le fait que ce sont des conceptions romantiques; les passages suivant en sont une preuve parmi d'autres :

« What had *I* done in this ? — I was unborn :
I sought not to be born; nor love the state
To which that birth has brought me. Why did he
Yield to the serpent and the woman ? or,
Yielding, why suffer ? What was there in this ?...

.....They have but

One answer to all questions ? « *Twas his will,*
And *he* is good ». How know I that ? Because
He is all-powerful, must all-good, too, follow ?
I judge but by the fruits — and they are bitter —
Which I must feed on for a fault not mine ».

(1821)

« Misérable héritier de l'angoisse première,
D'un long gémissement j'ai salué l'exil.
Quel mal avais-je fait ?.....

Ai-je dit à l'argile inerte : Souffre et pleure !
Auprès de la défense ai-je mis le désir,
L'ardent attrait d'un bien impossible à saisir,
Et le songe immortel dans le néant de l'heure ?
Ai-je dit de vouloir et puni d'obéir ?

(1) *La Tristesse du Diable, Poèmes Barbares.*

O misère ! Ai-je dit à l'implacable Maître,
Au Jaloux, tourmenteur du monde et des vivants,
Qui gronde dans la foudre et chevauche les vents :
La vie assurément est bonne, je veux naître !
Que m'importait la vie au prix où tu la vends ?

.....

Ténèbres, répondez ! Qu'Iahvèh me réponde !
Je souffre, qu'ai-je fait ? — Le Khéroub dit : — Qaïn,
Iahvèh l'a voulu.... »¹.

(Le Parnasse Contemporain, 1866).

Le sujet est donc le même, le romantisme est comparable, mais quelle différence d'intensité ! Le Caïn et le Lucifer² de Byron réunis sont loin d'égaliser la passion et la colère qui se dégagent du poème français. Bishop Heber (critique contemporain de Byron) avait peut-être raison quand il avait écrit dans le *Quarterly* :

« Lucifer, though his first appearance is well conceived, is as sententious and sarcastic as a Scotch metaphysician; and the gravamina which drive Cain into impiety are circumstances which could only produce a similar effect on a weak and sluggish mind, — the necessity of exertion and the fear of death ! ».

En comparaison quoi de plus frémissant que ce cri poussé par celui qui symbolise en quelque sorte la rébellion de l'homme contre les lois mystérieuses imposées par un sort indifférent et impassible ?

« Le lâche peut ramper sous le pied qui le dompte,
Glorifier l'opprobre, adorer le tourment,
Et payer le repos par l'avilissement;
Iahvèh peut bénir dans leur fange et leur honte
L'épouvante qui flatte et la haine qui ment;

Je resterai debout ! Et du soir à l'aurore
Et de l'aube à la nuit, jamais je ne tairai

(1) Qaïn, *Poèmes Barbares*.

(2) Il est à noter que dans le poème anglais Lucifer essaye même de nier sa part dans le péché originel de l'humanité.

L'infatigable cri d'un cœur désespéré !
La soif de la justice, ô Khéroub, me dévore,
Ecrase-moi, sinon, jamais je ne ploîrai ! ».

Il est vrai que Leconte de Lisle, trouvant ce poème trop romantique, songeait à l'éliminer, mais l'analyse est essentielle pour comprendre les tendances de sa poésie. Ces vers en sont la preuve. D'abord il y a comme une passion initiale, un orgueil indomptable de l'artiste romantique qui le force d'une part à se tenir à l'écart de la société, comme étant un de ses élus, et d'autre part à s'y mêler comme porteparole des angoisses qu'il voit s'imposer à l'humanité par la cruauté de la vie. Il résume d'une façon saisissante le trait principal de la poésie romantique en ces termes : « l'infatigable cri d'un cœur désespéré ». Si « la limpidité du Paradis lointain » ¹, c'est l'idéal créé par l'artiste pour sa propre joie et pour sa propre angoisse et vers lequel il tend toujours des « lèvres altérées » ², la phrase « la soif de la justice, ô Khéroub, me dévore » prend une signification encore plus profonde qu'elle ne le paraît. Il a trouvé la vie et la réalité insatisfaisantes et laides : il ne peut pas y contenter son besoin d'une beauté idéale, il ne trouve rien dans la vie qui puisse donner de but à l'existence qu'il est obligé de mener. Le résultat est inévitable. Plus il ressent le dégoût de la vie, plus il y trouve de laideur, plus son imagination travaille pour se bâtir quelque chose digne de lui. Or voici que l'on arrive à ce paradoxe curieux. L'artiste a toujours voulu atteindre son idéal, le saisir et le toucher de ses propres mains, mais son orgueil et sa soif l'ont toujours amené à l'enrichir et à l'embellir, de sorte qu'il reste éternellement hors de sa portée. Voilà qui explique le mot

(1) *Qaïn*.

(2) *Ibid*.

« désir » qui figure si souvent dans la poésie romantique et surtout dans celle de Leconte de Lisle et qui approfondit la signification du mot « justice » comme il l'emploie ici.

« La soif de la justice » est en quelque sorte la passion qui domine la poésie de Leconte de Lisle. Il est déçu par l'impossibilité de traverser l'abîme qui existe entre la vie telle qu'il la voit et l'idéal tel qu'il l'a construit, en conséquence, sa poésie, comme celle des romantiques, est une plainte continue contre cette vie qui ne tient aucune de ses promesses, une révolte contre la puissance aveugle qui a créé le monde pour en obtenir la justice. Et alors dans un cri déchirant il exprime sa haine contre ce créateur qui a doté l'homme d'aspirations sans lui fournir le moyen de les satisfaire, il exprime tout le désespoir que contient sa douleur même plus puissante que celle des romantiques tant il s'est efforcé d'en dégager sa propre personnalité :

« Dieu triste, Dieu jaloux qui dérobes ta face,
Dieu qui mentais, disant que ton œuvre était bon,
Mon souffle, ô Pétrisseur de l'antique limon,
Un jour redressera ta victime vivace.
Tu lui diras : Adore ! Elle répondra : Non ! ».

En face de la passion qui frémit dans tout ce poème, comment peut-on croire que Leconte de Lisle ait réussi à atteindre l'impersonnalité ? Comme les romantiques dans leurs poèmes et dans leurs drames, il n'arrive jamais à se dévêtir de son moi et à créer un personnage qui mène une vie indépendante de sa propre existence. Les exigences de son esprit s'expriment toujours, même à la troisième personne, et Qaïn n'est pas un personnage moins fondamentalement romantique qui répète les mots soufflés par son créateur que ceux des drames lyriques de Victor Hugo par exemple. Aussi, a-t-on sans doute raison de pren-

dre comme démenti complet de l'impersonnalité de Leconte de Lisle la passion qui inspire les vers suivants :

« Moi, je crîrai mes peines.
J'élèverai la voix vers Celui que je hais ».

4. LES THÈMES DE LA VIE ET DE LA MORT.

La conception que Leconte de Lisle a de la vie est exprimée entièrement dans une lettre adressée à son ami de jeunesse, Julien Rouffet. Parlant de la mort d'Hégésippe Moreau, il expose le point de vue général de l'artiste romantique sur son siècle et si sa façon d'envisager l'existence est différente dans son œuvre de maturité, la déception sur laquelle repose ce point de vue est toujours aussi intense.

«de ce siècle où tout ce qui est beau, tout ce qui est noble et grand ne trouve que mépris et dégoût; de ce siècle où le parjure politique s'unit impunément à la dépravation morale grossièrement dissimulée sous un voile de prudence misérable et d'affectation religieuse; de ce siècle enfin, qui ne reconnaît que l'or pour dieu, et qui foule aux pieds tout adorateur du vrai et du beau, ne pliant le genou devant l'infâme idole et ne sacrifiant pas à la vénalité la pureté intérieure de l'âme... Oh ! s'il existait encore ce temps où le poète, homme privilégié, ne vivait que dans l'art et pour l'art... » ¹.

(Rennes, Janvier 1839).

Il a exposé ici les deux faces de la conception romantique de la vie : d'abord le dégoût pour l'ignoble matérialisme du monde moderne dans lequel tout ce que l'artiste contemporain peut faire c'est de raconter sa propre haine et de constater sa solitude spirituelle dans un milieu qui l'ignore et le renie; ensuite l'inévi-

(1) *Premières poésies et Lettres intimes.*

table regret pour ce temps passé par conséquent embelli par l'illusion que crée l'éloignement et où le poète et son art étaient reconnus et honorés. Ce même point de vue est développé plus amplement encore et avec une passion plus affirmée dans son sonnet *Aux Modernes*. Ici, il affirme hardiment ce qui est selon lui le seul remède à la vie et à ses laideurs :

« Vous vivez lâchement, sans rêve, sans dessein,
Plus vieux, plus décrépits que la terre inféconde,
Châtrés dès le berceau par le siècle assassin
De toute passion vigoureuse et profonde.

Votre cervelle est vide autant que votre sein,
Et vous avez souillé ce misérable monde
D'un sang si corrompu, d'un souffle si malsain,
Que la mort germe seule en cette boue immonde.

Hommes, tueurs de Dieux, les temps ne sont pas loin
Où, sur un grand tas d'or vautrés dans quelque coin,
Ayant rongé le sol nourricier jusqu'aux roches,

Ne sachant faire rien ni des jours ni des nuits,
Noyés dans le néant des suprêmes ennuis,
Vous mourrez bêtement en emplissant vos poches ».

(1872)

Cette conception, conventionnellement romantique d'ailleurs, est aussi à la base de toute la pensée de Leconte de Lisle. Seulement, lui, il a trouvé un nouveau moyen de l'exprimer. Haïssant la vie et le monde, il arrive bientôt à satisfaire son dégoût en en niant même la réalité. Si c'est là une garantie, peu sûre d'ailleurs, de son impersonnalité, (comment exprimer sa haine personnelle pour chaque chose qui, d'après lui, n'existe pas ?), c'est aussi la persuasion à laquelle le conduit sa conception de la mort. Il aurait pu atteindre l'impersonnalité s'il avait cru fermement à cette conception, s'il avait pu se dégager de sa personnalité pour entrer dans la paix du néant élaborée par la philosophie de l'Orient. Seulement, si on analyse sa

pensée on suit un développement qui n'aboutit jamais à cet état d'acceptation complète. Il est dégoûté de la vie; après l'échec de ses espoirs politiques il ne voit pas dans le monde moderne la possibilité pour lui de diriger le chemin de celui-ci; comme poète il est mis en marge de la société; ignoré et impuissant à faire de sa vie ce qu'il veut, il ne souhaite que la mort, il ne voit que cette récompense du malheur d'avoir vécu. Comme les poètes romantiques il idéalise la mort comme raison d'être de la vie, pour lui la vie n'est qu'un moyen d'atteindre son idéal, une espèce d'attente troublée avant un sommeil vide de rêve et l'oubli. Il nie la réalité seulement parce que son angoisse lui dicte de le faire et non pas parce qu'il accepte les doctrines toutes faites qui lui ont été enseignées. Il ne prend pas ces doctrines comme il les a trouvées; il les embellit selon ses désirs : et aussi il arrive que sa conception du néant ne soit qu'une expression de sa personnalité. Le rêve qu'il fait est voulu et donc éminemment personnel et ce n'est pas une doctrine façonnée par d'autres et acceptée aveuglément.

Les mythes nordiques exposent cette conception de la vie et du monde comme le rêve d'un créateur auquel Leconte de Lisle prête tous les signes d'une personnalité vivante qui, sans doute, ne sont que les signes de sa propre personnalité. Même il constate hardiment que ce sont les créations d'une force imparfaite et imprévoyante à laquelle on ne peut pas se fier. C'est sa propre amertume qu'il exprime par la bouche de ses personnages :

« J'ai dit que le travail était bon et solide.
J'ai menti. L'ouvrier fit mal. Il valait mieux
Dans le brouillard glacé laisser dormir les cieux.
Quand de l'Œuf primitif j'eus fait sortir les germes,
Battre la mer houleuse et monter les caps fermes,
Gronder les ours, hurler les loups, bondir les cerfs,

Et verdir les bouleaux sur le sein des déserts;
J'ai vu que mieux valaient le vide et le silence !
Quand j'eus conçu l'enfant de ma toute-puissance,
L'homme, le roi du monde et le sang de ma chair,
Son crâne fut de plomb et son cœur fut de fer.
J'en jure les Runas, ma couronne et mon glaive,
J'ai mal songé le monde et l'homme dans mon rêve ! » ¹.

(Revue de Paris, 15 août 1854).

Les mêmes idées sont soulignées dans une de ses expressions les plus importantes de cette philosophie du néant, dans la *Vision de Brahma* :

« Toute chose depuis fermente, vit, s'achève;
Mais rien n'a de substance et de réalité,
Rien n'est vrai que l'unique et morne Eternité :
O Brahma ! toute chose est le rêve d'un rêve.

.....

La matrice du monde est mon Illusion.

C'est Elle qui s'incarne en ses formes diverses,
Esprit et corps, ciel pur, monts et flots orageux,
Et qui mêle, toujours impassible en ses jeux,
Aux sereines vertus les passions perverses.

Mais par l'inaction, l'austérité, la foi,
Tandis que, sans faiblir durant l'épreuve rude,
Toute vertu se fond dans ma béatitude,
Les noires passions sont distinctes en moi.

Brahma ! tel est le rêve où ton esprit s'abîme.
N'interroge donc plus l'auguste vérité :
Que serais-tu, sinon ma propre vanité
Et le doute secret de mon néant sublime ?

(Revue Contemporaine, 15 avril 1857).

La cause initiale du monde (comme Leconte de Lisle l'envisage, d'après la philosophie de l'Orient où il a emprunté cette image) a encore conscience dans son impassibilité des « noires passions » suscitées par la vie, elle a encore une « vanité », elle doute de son

(1) *Le Runoïa, Poèmes Barbares*.

néant, tout ceci n'étant que des marques d'une personnalité vivante. Or, comment Leconte de Lisle a-t-il pu espérer atteindre l'impersonnalité quand il ne peut même pas envisager cette impersonnalité de la cause initiale sans y transposer les problèmes qu'il se pose à lui-même ?

Dans le *Vœu Suprême* il exprime avec une certitude inébranlable ce qu'est pour lui la vie, et il affirme sans cette hésitation dont son pessimisme a déjà empreint son travail, sa croyance en la mort comme étant la récompense des souffrances de la vie et un état dans lequel il pourra réaliser ses rêves. Il est à remarquer ici, encore une fois, son emploi du mot « désir » qu'il qualifie définitivement d'âpre. C'est ce désir de quelque chose qui est à certains moments innommable, qui est à la fois la souffrance et la raison d'être de la vie pour Leconte de Lisle comme pour ses prédécesseurs romantiques. Encore une fois il y symbolise la solitude de l'artiste romantique au milieu d'une société non seulement indifférente, mais, aux yeux du romantisme, définitivement hostile, et donc digne seulement d'un mépris quelquefois trop passionnément exprimé. Et comme pendant à ce point de vue il y a l'autre conception de l'artiste, dédaigneux de la vie qui l'a trop durement traité, comme l'élus et le martyr qui « aux cris hideux du vulgaire hébété » meurt avec un stoïcisme suprême.

« Certes, ce monde est vieux, presque autant que l'enfer.
Bien des siècles sont morts depuis que l'homme pleure
Et qu'un âpre désir nous consume et nous leurre,
Plus ardent que le feu sans fin et plus amer.

Le mal est de trop vivre, et la mort est meilleure,
Soit que les poings liés on se jette à la mer,
Soit qu'en face du ciel, d'un œil ferme, et sur l'heure,
Foudroyé dans sa force, on tombe sous le fer.

Toi, dont la vieille terre est avide, je t'aime,
Brûlante effusion du brave et du martyr,
Où l'âme se retrempe au moment de partir !

O sang mystérieux, ô splendide baptême,
Puissé-je, aux cris hideux du vulgaire hébété,
Entrer, ceint de ta pourpre, en mon éternité ! ».

(Revue Européenne, 1^{er} décembre 1861).

Fiat Nox nous présente encore une fois cette conception de la vie comme un rêve. Or ici, où il nie même la réalité de l'angoisse, il met encore plus en évidence cette attitude de nier la réalité de la vie, comme une attitude voulue dictée par son désespoir plutôt que par sa croyance. Qui plus que Leconte de Lisle a cru dans la réalité de son malheur ? La force avec laquelle il a tâché de la repousser dans l'impersonnalité en atteste l'intensité :

« Si la félicité de ce vain monde est brève,
Si le jour de l'angoisse est un siècle sans fin,
Quand notre pied trébuche à ce gouffre divin,
L'angoisse et le bonheur sont le rêve d'un rêve ».

(Revue Contemporaine, 30 juin 1864).

Dans *Le Vent Froid de la Nuit* son dégoût est à son comble, la mort est son dernier espoir, mais même ici le doute est comme le refrain amer, plus âpre à mesure que son besoin d'être convaincu est plus grand. Il fait gémir et sangloter les morts jusqu'au moment où il se souvient que, d'après lui, le bonheur se trouve seulement dans la vie d'outre-tombe et il se retourne contre lui-même, pour continuer la lutte qui a troublé toute sa vie littéraire, pour dompter sa propre personnalité et la réduire au silence. Mais, « comme le loup qui mord le couteau de sa gueule qui saigne » ¹, cette attaque de lui-même a laissé des traces sanglantes dans son travail. Il s'affirme plus fortement dans ses

(1) Cf. *La Mort du Loup*, Vigny, 1843.

poèmes, à cause même de cet effort pour se cacher, que ne l'ont fait ses prédécesseurs romantiques qui n'avaient pas sa pudeur et se racontaient selon leur gré. On doit chercher assez loin dans la poésie purement romantique pour trouver une amertume personnelle aussi intense que celle-ci :

« J'entends gémir les morts sous les herbes froissées.
O pâles habitants de la nuit sans réveil,
Quel amer souvenir, troublant votre sommeil,
S'échappe en lourds sanglots de vos lèvres glacées ?

Oubliez, oubliez ! Vos cœurs sont consumés :
De sang et de chaleur vos artères sont vides.
O morts, morts bienheureux, en proie aux vers avides,
Souvenez-vous plutôt de la vie, et dormez !

Ah ! dans vos lits profonds quand je pourrai descendre,
Comme un forçat vieilli qui voit tomber ses fers,
Que j'aimerai sentir, libre des maux soufferts,
Ce qui fut moi rentrer dans la commune cendre !

Mais, ô songe ! Les morts se taisent dans leur nuit.
C'est le vent, c'est l'effort des chiens à leur pâture,
C'est ton morne soupir, implacable nature !
C'est mon cœur ulcéré qui pleure et qui gémit.

Tais-toi. Le ciel est sourd, la terre te dédaigne.
A quoi bon tant de pleurs si tu ne peux guérir ?
Sois comme un loup blessé qui se tait pour mourir,
Et qui mord le couteau, de sa gueule qui saigne.

Encore une torture, encore un battement.
Puis, rien. La terre s'ouvre, un peu de chair y tombe;
Et l'herbe de l'oubli, cachant bientôt la tombe,
Sur tant de vanité croît éternellement ».

(1855)

Quand il constate l'angoisse du monde la mort lui paraît donc un asile qu'il idéalise infiniment pour n'y voir que la paix et le repos introuvable dans la vie. Ce point de vue il l'exprime avec une tristesse retenue dans les derniers vers de son sonnet *Aux Morts* où

déjà se fait sentir cette espèce d'incertitude que l'on trouvera tout au long de son œuvre.

« O lugubres troupeaux des morts, je vous envie,
Si, quand l'immense espace est en proie à la vie,
Léguant votre misère a de vils héritiers.

Vous goûtez à jamais, hôtes d'un noir mystère,
L'irrévocable paix inconnue à la terre,
Et si la grande nuit vous garde tout entiers ! ».

(Revue Européenne, 15 novembre 1861).

Là il est dans la vraie ligne romantique. Cependant son pessimisme le pousse encore plus loin que ses prédécesseurs. La vie n'a rien à offrir à l'artiste : plus l'idéal qu'il se construit pour se dédommager des angoisses de la vie contemporaine est beau, plus il devient inaccessible : la mort ? — mais est-il sûr que la mort lui offre la réalisation de ses rêves ? Les religions qu'il a étudiées dans son travail ne lui offrent pas cette certitude : jamais il n'y trouve la même conception et jamais la même garantie. Seulement dans les religions de l'Orient, il trouve une théorie de la mort qui lui suffit — l'oubli de soi-même, l'anéantissement de la personnalité dans le néant général, donc la paix que la vie ne lui a pas donnée. Cependant il n'a jamais établi une définition complète de ce que signifie pour lui personnellement le néant sur lequel son doute pèse encore même quand il expose les doctrines de la pensée orientale. Or ce doute angoissé, qui va croissant dans sa poésie est une des plus grandes causes de la puissance de son travail. *L'Ecclésiaste* est la première constatation définitive de cette tendance.

« L'Ecclésiaste a dit : Un chien vivant vaut mieux
Qu'un lion mort. Hormis, certes, manger et boire,
Tout n'est qu'ombre et fumée. Et le monde est très vieux,
Et le néant de vivre emplit la tombe noire.

Par les antiques nuits, à la face des cieux,
Du sommet de sa tour comme d'un promontoire,
Dans le silence, au loin laissant planer ses yeux,
Sombre, tel il songeait sur son siège d'ivoire.

Vieil amant du soleil, qui gémissait ainsi,
L'Irrévocable mort est un mensonge aussi.
Heureux qui d'un seul bond s'engloutirait en elle !

Moi, toujours, à jamais, j'écoute, épouvanté,
Dans l'ivresse et l'horreur de l'immortalité,
Le long rugissement de la Vie éternelle ».

(Le Parnasse Contemporain, 1866).

Si l'« irrévocable mort est un mensonge aussi », c'est que la vie n'a pas de fin et « le long rugissement de la Vie éternelle » va fournir à Leconte de Lisle une de ses inspirations les plus riches et les plus intarissables. Ce même doute, exprimé avec plus de philosophie et de calme comparatif dans *L'Ecclésiaste*, devient un cri frémissant d'angoisse personnelle dans *Le Dernier Souvenir*. Il a beau nier la vie dans sa philosophie, c'est en vain qu'il tâche d'éloigner et d'ignorer sa propre personnalité, car ici il constate, d'après ses propres craintes, que même l'oubli dans la mort ne suffit pas pour effacer le souvenir des tourments de la vie. La puissance de l'individualité est trop grande pour être engloutie même dans le néant de sa propre conception et la paix d'outre-tombe n'est pas assez complète pour fermer ses yeux.

« J'ai vécu, je suis mort. Les yeux ouverts, je coule
Dans l'incommensurable abîme, sans rien voir,
Lent comme une agonie et lourd comme une foule.

Inerte, blême, au fond d'un lugubre entonnoir
Je descends d'heure en heure et d'année en année,
A travers le Muet, l'Immobile, le Noir.

Je songe, et ne sens plus. L'épreuve est terminée.
Qu'est-ce donc que la vie ? Etais-je jeune ou vieux ?
Soleil ! Amour ! Rien, rien. Va, chair abandonnée !

Tournoie, enfonce, va ! Le vide est dans tes yeux,
Et l'oubli s'épaissit et t'absorbe à mesure.
Si je rêvais ! Non, non, je suis bien mort. Tant mieux.

Mais ce spectre, ce cri, cette horrible blessure ?
Cela dut m'arriver en des temps très anciens.
O nuit ! Nuit du néant, prends-moi ! La chose est sûre :
Quelqu'un m'a dévoré le cœur. Je me souviens.

(L'artiste, 1^{er} janvier 1868).

La même conception de la mort et de la même incertitude, cette fois tempérée par l'espoir, s'exprime dans *In excelsis* :

« Esprit ! monte à ton tour vers l'unique lumière,
Laisse mourir en bas tous les anciens flambeaux,
Monte où la Source en feu brûle et jaillit entière.

De rêve en rêve, va ! des meilleurs aux plus beaux.
Pour gravir les degrés de l'Echelle infinie,
Foule les dieux couchés dans leurs sacrés tombeaux.

L'intelligible cesse, et voici l'agonie,
Le mépris de soi-même, et l'ombre, et le remord,
Et le renoncement furieux du génie.

Lumière, où donc es-tu ? Peut-être dans la mort ».
(1872).

Dans *La Lampe du Ciel* cette incertitude s'exprime d'une autre façon, plus calme, mais non moins désenchantée. En effet, il revient encore une fois à sa conception de la mort bienheureuse, « l'oubli des heures amères ». Cependant il n'est pas sûr que même le « blanc paradis » idéalement rêvé par l'artiste suffise à ses besoins. Le désir ment parce qu'il n'est jamais assouvi et même dans la vie d'outre-tombe il ne s'éteint pas mais fouette âprement la personnalité à la recherche de l'oubli. Si l'infini de son idéal n'est selon Leconte de Lisle qu'un « beau rêve fait de meilleurs mensonges » où donc peut-il espérer trouver la réalité ?

« Dans le doux abîme, ô Lune où tu plonges,
Es-tu le soleil des morts bienheureux,
Le blanc paradis où s'en vont leurs songes ?
O monde muet, épenchant sur eux
De beaux rêves faits de meilleurs mensonges,
Es-tu le soleil des morts bienheureux,
Dans le doux abîme, ô Lune où tu plonges ? ».

(Paris moderne, 1^{er} et 15 mars 1882).

Le *Secret de la Vie* expose complètement sa philosophie de la vie et de la mort. En somme, comme il l'a résumé ici, c'est une philosophie de résignation dictée d'une part par son pessimisme et d'autre part par la lutte contre sa propre personnalité qu'il a tâché de dompter. Sa seule croyance, hormi celle qu'il a pour l'art, c'est sa foi dans le néant. Cependant il était trop poète pour prendre cette doctrine exactement comme il l'avait trouvée dans les religions anciennes qu'il avait étudiées, et la passion et la fermeté de sa certitude de la réalité du néant ne sont que des preuves incontestables d'une création personnelle de ce qui est pour lui la dernière illusion. Où les poètes romantiques n'ont vu qu'un espoir de repos et d'oubli dans la mort, lui, il va plus loin dans sa pensée. Il renie la réalité de la vie :

« Et le néant final des êtres et des choses,

.....
Est l'unique raison de leur réalité ».

(La Revue Contemporaine, littéraire, politique
et philosophique, 25 avril 1885).

et il ne voit la réalité que dans la mort. Cependant la vie a plus de réalité qu'il ne pense, et sa personnalité est trop exigeante pour pouvoir se complaire dans un anéantissement complet car ce qu'il cherche dans le néant, c'est le secret de cette puissance même dont il a nié l'existence. Personnellement il hait la vie, « la Vieille Illusion » qui n'est « que leurre et vanité »,

mais, parce qu'il a vécu et parce qu'il est conscient de son « moi » il ne peut pas consentir à dissiper celui-ci dans la mort, trop étrangère à la complexité de son individualité dont il ignore même la raison d'être. Sans trop le savoir, le doute essentiel qui l'a empêché de faire complètement sienne la philosophie orientale qu'il étudie et qu'il admire, qui l'a amené à la recréer poétiquement, c'est-à-dire, à la changer à sa guise, selon ses propres besoins, ce doute même l'a obligé à ne voir dans la mort que cette recherche passionnée et désespérante de l'idéal et de la vérité qui constitue pour lui la vie. Toutes ces idées sont résumées dans les derniers vers de ce poème qui exprime comme le fait d'ailleurs tout son travail, d'un côté le désir de vouloir mourir, de l'autre une curiosité trop aiguë et trop personnelle pour admettre une mort qui ne contient aucune explication de la vie.

« Ne reste pas inerte au seuil des portes closes,
Homme ! sache mourir afin d'avoir été ;
Et, hors du tourbillon mystérieux des choses,
Cherche au fond de la tombe, en sa réalité,
Le secret de la Vie ».

5. LE « MYSTICISME » ARTISTIQUE CHEZ LECONTE DE LISLE.

D'après ses propres convictions Leconte de Lisle renonce à tout ce que ses prédécesseurs, les écrivains classiques ou les romantiques, ont vu de fixe et de constant dans la vie. Le XVIII^e siècle avait la vie commune de la société comme point de départ inébranlable pour sa littérature. Leconte de Lisle repousse la société avec dédain parce qu'étant trop grossière pour pouvoir comprendre la finesse de l'esprit artistique, parce qu'hostile aux élus de l'art et ja-

louse des droits que leur confère le caractère sacré de leur travail. Les romantiques ont choisi le « moi » avec toutes ses manifestations comme le centre d'équilibre de l'univers. Or Leconte de Lisle tâche, vainement d'ailleurs, de renier la puissance de la personnalité par ses doctrines d'impassibilité. Il a renié la nature que les artistes romantiques ont utilisée comme miroir, en la disant indifférente et même hostile à l'homme. Il a renié avec son pessimisme la vie comme étant une illusion, le rêve d'un rêve et l'ombre d'une vanité suprême. Il a renié enfin avec son doute dévastateur la mort où ses prédécesseurs romantiques ont vu le seul remède à la maladie de la vie, le seul asile aux souffrances hideuses qu'elle impose. Il reste à la fin seulement une chose à laquelle Leconte de Lisle puisse croire avec certitude : l'art.

Le « mal du siècle » est devenu vers le commencement de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, presque un mal pathologique. Dégoutés de la vie, trop désenchantés pour pouvoir croire à quoi que ce soit, les écrivains de cette époque érigent un temple à la seule chose qui donne peut-être l'ombre d'une raison-d'être à l'existence, c'est-à-dire à l'idéal. Cette tendance évolue logiquement. La préoccupation romantique du « moi » accompagne le mécontentement fondamental d'un monde dont le cadre ne convient pas à la personnalité artistique. Une introspection plus profonde amène à une conception plus riche du « moi ». Or, plus le « moi » devient complexe, moins la réalité de la vie suffit aux aspirations artistiques et plus le monde créé par l'imagination, pour compenser l'insuffisance de la réalité banale, devient impossible à réaliser. Cette tendance aboutit à la fuite devant la réalité et à la recherche d'un asile : pour les romantiques c'était la nature et la mort, ou ce que Gustave Flaubert a très justement appelé le

« mysticisme esthétique » ¹. Or Leconte de Lisle, ayant renoncé aux deux premiers, comme insuffisants et trop incertains, accepte le troisième avec la ferveur d'un désespoir complet, si bien que ce « mysticisme esthétique » constitue la base de toutes ses doctrines littéraires.

C'est peut-être Flaubert qui a le mieux analysé dans sa correspondance cette tendance qui est une des notes dominantes de toute la littérature du dix-neuvième siècle. Comme il le dit dans une lettre au docteur Jules Cloquet il « tâche de se griser avec de l'encre comme d'autres se grisent avec l'eau-de-vie, afin d'oublier les malheurs publics et ses tristesses particulières » ². Ce désir de l'artiste d'oublier « la vie et tous ses maux », de se perdre dans son œuvre, a pour effet d'exalter la grandeur de l'art : plus l'art amènera l'oubli de la monotonie quotidienne, plus on le croira doué d'une puissance mystique et divine. Le fait que Flaubert finit par croire à l'art comme à une religion et par regarder les artistes comme une secte religieuse, ressort dans une lettre de 1853 où il dit textuellement : « Aimons-nous donc en l'art comme les mystiques s'aiment en Dieu : et que tout pâlisce devant cet amour » ³. L'affirmation complète de sa croyance à cette religion éminemment individuelle se trouve dans une autre lettre à la même correspondante où il écrit : « Soyons religieux, moi, tout ce qui m'arrive de fâcheux, en grand ou en petit, fait que je me resserre de plus en plus à mon éternel souci de littérature. Je m'y cramponne à deux mains, et je ferme les deux yeux. A force d'appeler la grâce, elle

(1) *Correspondance*. A Louise Colet, 1852, vol. II, p. 134.

(2) *Correspondance*. Au docteur Jules Cloquet, 1871, vol. IV, p. 56.

(3) *Correspondance*. A Louise Colet, Trouville, 1853, vol. II, 329.

vient. Dieu a pitié des simples... Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique et je voudrais qu'il fût plus fort... » ¹.

Or ce « mysticisme esthétique » se trouve déjà bien développé dans les œuvres de jeunesse de Leconte de Lisle et son souci de l'art comme la seule chose fixe à laquelle on puisse croire sans désillusion, constituera le fond de toutes ses théories littéraires. La doctrine de l'art pour l'art, déjà exposée par Théophile Gautier, et fermement adoptée par Leconte de Lisle, n'est autre chose que l'évolution logique de cette tendance. Cette apothéose de l'art se trouve non seulement chez les Parnassiens mais aussi chez les « naturalistes » qui élèvent l'art au niveau de la science toute-puissante.

Dès le début on peut trouver d'une manière très complète et détaillée non seulement la naissance mais le développement de cette croyance chez Leconte de Lisle. Ses *Premières Poésies et Lettres Intimes* par exemple la présentent assez naïvement. Il commence, comme le font tous les romantiques d'ailleurs, par trouver la vie impuissante à combler ses désirs et il cherche dans une vie idéale, conçue par l'art, la satisfaction de ses besoins. S'il prend la femme comme symbole de la vie il l'analyse et n'y trouve pas le mystère qu'il cherche. Ainsi dit-il dans une lettre à son ami Rouffet : « Pour moi, j'ai levé le voile, j'ai sèchement analysé l'âme que vous respectez : il ne reste rien » ². Maintenant il commence par reconstruire la vie selon ses aspirations, il se satisfait dans l'idéalité de l'art et sa foi dans la puissance de cet instrument est assez forte pour lui faire trouver dans cette vie idéale un semblant de réalité. Cette force qui « a le

(1) *Correspondance*. A Louise Colet, 1852, vol. II, p. 134.

(2) *Lettre V. Premières Poésies et Lettres Intimes*.

merveilleux pouvoir de créer des êtres parfaits » ¹, il l'analyse dans une autre lettre à Rouffet d'une manière presque parallèle à celle de Flaubert : il y souligne cette qualité de mysticisme, de croyance surnaturelle qui est le trait saillant de la doctrine de ce dernier. « ...Il faut aimer, parce que l'amour c'est la poésie, et, sans elle, la vie n'est plus la vie. Mais il existe deux amours : l'un positif, ayant pour objet une réalité : l'autre plus vaste, plus sublime, chantant ses créations belles aussi parce qu'il les a rêvées. L'un arrive à ce moment de la vie où, pressé de placer sur la première tête qu'il rencontre l'auréole de ses premières sensations, ardentes et dévouées peut-être, l'homme se passionne et se trompe toujours : car, ainsi que toutes les passions, cet amour-là ayant son terme, il laisse affreusement vide le cœur qu'il remplissait naguère. L'autre, plus doux, plus frais, infini comme l'idéalité qu'il crée, est l'amour mystique... ». Or il y a plusieurs choses qu'il importe de remarquer pour suivre ce que vont devenir plus tard ses théories et sa pensée : d'abord l'idée de la vie vouée à l'art, comme à la religion, et qui sans lui n'est plus la vie; ensuite, l'affirmation de l'idée romantique, et qui serait aussi l'idée des Parnassiens, que la création par l'art est plus belle et plus réelle, justement à cause de cette seconde re-crédation, que celle de la réalité elle-même. Aussi peint-il déjà ce que va être pour lui l'ennui désespéré en s'apercevant que la vie n'est pas ce qu'il l'a rêvée, la douleur de se tromper en plaçant à tort « l'auréole de ses premières sensations », et enfin il précise, même avant que l'ait fait Flaubert, ce qu'il appelle l'amour mystique pour les créations de l'art et par conséquent pour l'art lui-même.

(1) Rennes, Octobre 1938, *Premières Poésies et Lettres Intimes*.

Or ce mysticisme esthétique, il le dépeint dans une autre lettre datée de Rennes, Novembre 1839. Ici, l'évolution a atteint son but.

« O rayon de la poésie, vous brûlez parfois : mais la souffrance que vous causez n'a rien de commun avec la douleur terrestre. Vous blessez et guérissez tout ensemble..... O rayons, vous avez des ailes dont le souffle embaumé rafraîchit votre propre flamme.

Nous suivons une vie de pleurs et d'angoisses amères : le sol est couvert de ronces et de pierres et nos pieds sont nus : mais, que vous veniez à vous reposer dans notre cœur, pleurs, angoisses, blessures disparaissent : car vous êtes aux lèvres de l'âme un avant-goût des félicités du ciel ».

C'est peut-être dans ses *Contes en Prose (Impressions de Jeunesse)* que Leconte de Lisle a analysé le plus complètement les caractéristiques de ce mysticisme artistique. C'est dans le *Songe d'Hermann*, par exemple, qu'il expose le lien qui existe entre cette apothéose de l'art et la recherche d'une vie plus riche, de l'infini, d'où a jailli le romantisme. Déjà son pessimisme y infiltre le doute qui sera et le tourment et l'attraction infaillible de cette croyance, mais néanmoins ce sera pendant toute sa vie la seule vérité et l'unique réalité qu'il voudra saisir. Sous le désenchantement de Siegel il se peint lui-même et c'est lui qui qualifie comme « la soif de Tantale » le besoin de l'infini qui le pousse vers cette croyance. Pour le moment la désillusion obscurcit sa vision et l'empêche de saisir ce qu'il y a selon lui de constant dans cette conception, et ce sont des idées flottantes qu'il exprime ¹.

Enfin, dans la *Mélodie Incarnée* il expose une con-

(1) « La contemplation constante de la beauté visible et invisible dans la nature développe dans l'âme d'immenses désirs irréalisables, des aspirations généreuses, mais vaines, vers un but à peine entrevu, un vague besoin de tendresse pour ce qui n'est peut-être pas. »

(Le songe d'Hermann. Contes en prose, Impressions de jeunesse).

ception de mysticisme esthétique basée sur des principes platoniciens mais néanmoins pleine d'une exaltation presque religieuse. En effet il constate le lien qui existe selon lui entre l'idée de l'art d'un côté et l'idée de Dieu de l'autre. Il est à remarquer ici qu'il expose ce qui est son propre problème et le tourment qui durera toute sa vie, il sait que c'est seulement la croyance de la sainteté de la beauté qui le guérira de son doute; or il a fait un effort continu toute sa vie pour s'y tenir même quand il avait rejeté toute autre foi et, aux moments où il s'est complètement convaincu, il y a dans ses poèmes une sorte d'exaltation féroce qui est très puissante.

« Dans le monde de l'art, les diverses manifestations de la beauté sont unies par des liens éternels. Le beau absolu irradie en formes diverses, mais le beau n'en est pas moins identique à lui-même. Heureux ceux qui le savent car pour eux le son visible et la beauté s'entend. Le sentiment de l'harmonie universelle chante dans leur cœur et dans leur tête : l'adoration de la beauté infinie les emporte au delà des ombres du doute et Dieu se révèle incessamment à eux ».

Dans son poème, *Hypathie*¹, Leconte de Lisle nous fait une autre profession de foi. Comme toujours, il commence par une affirmation de la laideur du monde moderne et regrette le chemin perdu du bonheur antique, « le chemin de Paros ». Tout ce qui a une valeur éternelle est détruit et « les Dieux sont en poussière ». Sur terre rien ne parle plus au poète mais il y a toujours dans son esprit « l'hymne mélodieux de la sainte Beauté ». Comme la divinité,

« Elle seule survit, immuable, éternelle.

La mort peut disperser les univers tremblants,

Mais la beauté flamboie, et tout renaît en elle,

Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs ».

(La Phalange, Juillet 1847).

(1) *Poèmes Antiques*.

Cette conviction de la divinité de son art¹ apparaît dans un autre poème; seul l'élu, donc l'artiste, est digne de la révélation de la beauté et la communauté des hommes la souillerait avec son incompréhension et son indifférence.

« Fuis toujours l'œil impur et la main du profane,
Lumière de l'âme, ô beauté »². (1852)

Il a cherché plusieurs refuges hors de la vie mais son doute de sa conception du monde et de soi-même l'a toujours obligé à les repousser comme trop incertains. Cependant il a toujours cru à l'art comme étant non seulement l'asile où se reposer après la vie, mais aussi comme consolateur des tourments qu'impose l'existence pendant sa durée. Donc ce qu'il affirme dans les *Plaintes du Cyclope* lui sert comme base à toutes ses croyances littéraires :

« Car les Muses, par qui se tarissent les pleurs,
Sont le remède unique à toutes nos douleurs »³.
(Revue Française, 20 novembre 1856).

6. L'IMPASSIBILITÉ.

On considère en général le poème *les Montreurs* comme le credo parnassien qui expose le mieux les théories d'impersonnalité (on a même employé le mot « impassibilité ») de l'école.

« Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière,
La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,

(1) Cf. « Le Beau n'est pas le serviteur du vrai, car il contient la vérité divine et humaine. Il est le sommet commun où aboutissent toutes les voies de l'esprit. Le reste se meut dans le tourbillon illusoire des apparences. »

(Nain Jaune, 1864, *Les Poètes Contemporains*, avant-propos.)

(2) *La Source, Poèmes Antiques*.

(3) *Poèmes Antiques*.

Promène qui voudra son cœur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière !

Pour mettre un feu stérile en ton œil hébété,
Pour mendier ton rire ou ta pitié grossière,
Déchire qui voudra la robe de lumière
De la pudeur divine et de la volupté.

Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
Je ne vendrai pas mon ivresse ou mon mal,

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées » ¹.

(Revue Contemporaine, 30 juin, 1862).

Le romantisme fondamental de ce poème se dégage encore plus clairement si on le compare avec un symbole analogue, exprimant lui aussi l'isolement de l'artiste si caractéristique de l'époque romantique, et qu'on trouve dans une des nouvelles de jeunesse de Leconte de Lisle.

« Je ris pour ne pas pleurer.... Pleurer est facile, ne rit pas qui veut. A vrai dire, notre pauvre monde ressemble un peu aux parades de la foire. Chacun, à son heure et en son lieu, monte sur les tréteaux du paillasse. Or, le paillasse qui pleure est hué. Heureux ceux qui rient ! ce sont les sages. — Le monde antique était plus indulgent : il accordait un masque à l'histrion : libre à lui de pleurer dessous. Mais de notre temps on cloue le rire aux lèvres. Vois-tu, il faut entrer dans la vie sociale et se faire place, à la blafarde leur des quinquets enfumés de la rampe, sur ce vaste théâtre où grimace la divine humanité » ².

La différence entre l'image évoquée ici par Leconte de Lisle et le symbole des « montreurs » vient surtout de ce qu'il croit encore à cette époque à la pos-

(1) *Poèmes Barbares*.

(2) *Le songe d'Hermann. Contes en Prose, (Impressions de jeunesse)*.

sibilité pour le poète, non pas d'être heureux dans la vie sociale, mais au moins d'y prendre place. Quand il écrit les *Montreurs*, le « moi » artistique est devenu tellement important, même sacré pour lui, qu'il éprouve « une pudeur divine » à se révéler et il se retire, non sans protester, dans sa tour d'ivoire. Cependant sa « pudeur divine » n'est qu'un trait de plus de son romantisme fondamental. Comme les romantiques, il se croit possédé d'un esprit plus fin que celui de l'humanité moyenne, du « bourgeois » qui lui aussi, suivant le goût romantique et avec une amertume plus intense encore, il invoque comme la « plèbe carnassière » : (cf. « ton œil hébété », « ta pitié grossière », « tes hués »). Lui aussi a cet orgueil artistique, aspect si important de l'école précédente qu'on avait cru opposée à celle du Parnasse; mais un orgueil plus âcre que celui des romantiques puisque c'est un « orgueil muet », incompréhensible à la foule, qui s'exprime non par des mots mais par une attitude en face du monde.

On devine l'exaltation de l'esprit romantique et le mécontentement du monde caractéristiques de l'époque dans les mots « mon ivresse et mon mal », (cf. « mon cœur ensanglanté »), mais ce qui est plus significatif encore de son romantisme fondamental c'est l'expression « l'éternité noire ». Le « mal du siècle » qui a rendu la vie quotidienne insupportable aux écrivains romantiques leur a fait chercher dans la mort le soulagement de leurs souffrances. En général, et en dehors de la divine Beauté, qu'ils tâchent d'exprimer dans leur art, la mort est pour eux une des seules choses auxquelles ils peuvent croire — c'est le symbole de la fin du désenchantement de la vie. Or le désenchantement de Leconte de Lisle est si intense qu'il ne voit même pas dans la mort et dans l'oubli qui s'ensuit la fin de ses souffrances. C'est peut-être

dans *Ultra Cælos* qu'il a le mieux exprimé ces sentiments qui sont à la base de sa pensée et de sa philosophie et où de plus, le démenti frappant de son attitude voulue d'impersonnalité et d'impassibilité apparaît si fortement :

« A de lointains soleils allons montrer nos chaînes,
Allons combattre encor, penser, aimer, souffrir;
Et, savourant l'horreur des tortures humaines,
Vivons puisqu'on ne peut oublier ni mourir ! » ¹.

(Revue Contemporaine, 30 avril 1863).

Lui qui avait voulu rester impassible devant la vie et devant son art, qui avait voulu dissimuler ses « chaînes », croit à la fin seulement à la réalité de l'« horreur des tortures humaines », et, à la suite d'un désenchantement et d'un désespoir infiniment plus intenses que ceux des romantiques ², il doit admettre que l'oubli et la mort ne sont que de « suprêmes illusions ».

Il est nécessaire d'après cela d'analyser les descriptions qu'il nous a données dans ses poèmes de sa conception de l'impassibilité. Tandis que ses prédécesseurs ont crié leur tourment à haute voix, ont trouvé même une volupté impudique à exposer leurs blessures au monde, Leconte de Lisle prétend s'élever au-dessus de cette faiblesse, dédaigner le témoignage de ses sens et de sa personnalité et compenser la vie d'ici-bas par la vie idéale de l'esprit : « l'esprit ne sait plus rien des sens ni de soi-même » ³.

(1) *Poèmes Barbares*.

(2) Cf. « C'est ce second mal du siècle, plus profond, aigu, qui grandit jusqu'aux égarés, qui sauve aussi ce genre mi-positif, mi-délirant dont *l'Ane mort et la Femme guillotinée* de Jules Janin reste le témoignage le plus expressif, et dont on ne saurait spécifier ce qu'il mêle à la satire d'effusions sincères. De toute façon, c'est ce grand conflit humain, divorce disions-nous de l'idéal et du réel, qui domine, de par son essence même, le romantisme entier. » *Les Années Romantiques de Théophile Gautier*, René Jasinski, p. 366).

(3) *La Mort de Valmiki*. (1881), *Poèmes Antiques*.

Dans *Cunacépa* il nous donne une description de ce que peut bien être l'impassibilité :

« Ses yeux, creux que jamais n'a fermés le sommeil
Luisaient; ses maigres bras brûlés par le soleil
Pendaient le long du corps; ses jambes décharnées,
Du milieu des cailloux et des herbes fanées,
Se dressaient sans ployer comme des pieux de fer;
Ses ongles recourbés s'enfonçaient dans la chair;
Et sur l'épaule aiguë et sur l'échine osseuse
Tombait jusqu'aux jarrets sa chevelure affreuse
Inextricable amas de ronces, noir réseau
De fange desséchée et de fientes d'oiseau,
Où, comme font les vers dans la vase mouvante,
S'agitait au hasard la vermine vivante,
Peuple immonde, habitant de ce corps endurci,
Et nourri de son sang inerte. C'est ainsi
Que, gardant à jamais sa rigide attitude,
Il rêvait comme un Dieu fait d'un bloc sec et rude » ¹
(1855).

Mais malgré son insistance il vient pour briser cet austère symbole et pour détromper ses efforts acharnés vers une attitude voulue une des forces que Leconte de Lisle a le plus redoutée.

« — J'entends chanter l'oiseau de mes jeunes années,
Dit-il, et l'épaisseur des forêts fortunées
Murmure comme aux jours où j'étais homme encor.
Ai-je dormi cent ans, gardant tel qu'un trésor
Le souvenir vivant des passions humaines ?
D'où vient que tout mon corps frémit, et que mes veines
Sentent brûler un sang glacé par tant d'hiver ? » ².

Leconte de Lisle a beau essayer de se rendre sourd à l'appel de la vie, il a beau être impassible, la passion, plus intense à force d'être refoulée, écume toujours au fond de son œuvre et jaillit plus souvent qu'il ne le croit pour détromper ses efforts vers l'im-

(1) *Poèmes Antiques*.

(2) *Ibid.*

personnalité. Si ce n'est pas ici une admission catégorique de l'insuccès de son attitude forcée, c'est tout de même la preuve qu'il s'est rendu compte de la puissance de la vie et de la réalité s'affirmant contre la mort voulue qu'est la contemplation des idéaux impersonnels. Or si sa *Vénus de Milo* est d'une part l'expression lyrique de cet idéal de contemplation inhumaine qu'il aurait voulu atteindre dans la vie, ce n'est, d'autre part, qu'une affirmation de plus non seulement de l'impossibilité pratique de cette attitude, mais aussi de la mort qui repose au fond de cette idée.

« Du bonheur impassible, ô symbole adorable,
Calme comme la Mer en sa sérénité,
Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable,
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté » ¹.
(La Phalange, Mars 1846).

Et justement ce que Leconte de Lisle ignore, ou s'est efforcé d'ignorer, c'est que la puissance même de ses poèmes est faite de ces « sanglots » et de ces « pleurs humains » qui, s'ils ne sont pas toujours exprimés directement se font sentir incessamment tout au long de son travail par ses préjugés, ses haines, sa pitié, son amour et enfin par le pessimisme qui en est la note dominante.

Si les fourmis symbolisent, dans la *Mort de Valmiki* les exigences et les tourments de la vie réelle, Leconte de Lisle a tout de même idéalisé la personification de l'artiste en Valmiki à un tel point que celui-ci peut se soumettre avec un stoïcisme silencieux aux supplices de la réalité : mais là où *Les Oiseaux de Proie* ¹ symbolise et ces mêmes forces et la puissance de la personnalité elle-même, Leconte de Lisle n'arrive pas à supprimer pour son propre

(1) *Poèmes Antiques*.

compte le cri d'angoisse qui s'échappe de ses lèvres :

« Mais, ô Passions, noirs oiseaux de proie,
Vous avez troublé mon rêve et ma joie.
Je tombe du ciel, et n'en puis mourir !
Vos ongles sanglants ont dans mes chairs vives
Enfoncé l'angoisse avec le désir,
Et vous m'avez dit : — Il faut que tu vives — ».
(1855).

La Ravine Saint-Gilles nous offre un autre exemple d'effort de Leconte de Lisle pour tâcher d'exprimer ce que signifient pour lui l'impersonnalité et l'impassibilité. D'abord il semble nier, comme Alfred de Vigny l'a fait avant lui, le principe romantique de la sympathie profonde qui existe entre l'homme et la nature :

« Pour qui sait pénétrer, Nature, dans tes voies,
L'illusion t'enserre et ta surface ment;
Au fond de tes fureurs, comme au fond de tes joies,
Ta force est sans ivresse et sans emportement » ¹.
(Revue Française, 20 janvier 1857).

Mais Leconte de Lisle dépasse son prédécesseur. En face de la nature Vigny, ne trouvant ni la compréhension, ni l'exaltation qu'il y a cherchées, se plaint de son indifférence aux souffrances de l'homme, tandis que Leconte de Lisle n'y voit qu'une puissance qui excite son admiration, qu'une force par laquelle seule l'homme peut atteindre au bonheur :

« Tel, parmi les sanglots, les rires et les haines,
Heureux qui porte en soi, d'indifférence empli,
Un impassible cœur sourd aux rumeurs humaines,
Un gouffre inviolé de silence et d'oubli ! » ².

Cependant ce qu'il envisage ici ce n'est pas même l'impassibilité, c'est la mort; au fond, qu'est-ce qu'il

(1) *Poèmes Barbares*.

(2) *Ibid.*

a espéré trouver de mieux dans ce qui n'est pour lui que la vie d'outre-tombe, qu'un gouffre inviolé de silence et d'oubli ? D'une part, il admet l'impossibilité d'une poésie qui puisse jaillir de cette attitude puisque c'est une attitude de silence, or l'art est une interprétation et une révélation ; et d'autre part, comme ses confrères romantiques, il a trouvé impossible de cacher sa plainte contre la vie et il est arrivé, bon gré, mal gré, à emplir son travail de ces mêmes sanglots et de ces mêmes haines qu'il voulait tant oublier ou cacher dans le silence.

Et pourtant dans *Les Rêves Morts* ne fait-il pas sentir qu'il y a quelque chose de mort dans son attitude voulue d'immobilité rigide ?

Ne se rend-il pas compte qu'en tâchant d'éloigner sa personnalité et de se tenir à l'écart comme spectateur de la tragédie humaine, il a tué quelque chose de précieux dans son esprit ?¹. L'impersonnalité et l'impassibilité, selon sa conception, et spécialement dans ses poèmes philosophiques de l'Orient, offrent une certaine garantie de repos mais à quel prix ! Or pour acquitter ce prix, et c'est fort douteux que Leconte de Lisle l'ait fait, ce frémissement, qui est quelquefois la poésie elle-même, ne devra-t-il pas s'en ressentir ?

Ami, ton cœur profond est tel que cette mer
Qui sur le sable fin déroule ses volutes :
Il a pleuré, rugi comme l'abîme amer,
Il s'est rué cent fois contre des rocs de fer,
Tout un long jour d'ivresse et d'effroyables luttes.
Maintenant il reflue, il s'apaise, il s'abat,
Sans peur et sans désir que l'ouragan renaisse,
Sous l'immortel soleil c'est à peine s'il bat ;

(1) DUCROS : « Ainsi l'âme humaine, à force de se simplifier, s'immobilise en des attitudes rigides. Les passions s'expriment en images grandioses, en vers énergiques ; mais leur violence un peu monotone cessera de donner l'impression de la vie. » (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*. 1917 p. 112.)

Mais génie, espérance, amour, force et jeunesse
Sont là, morts, dans l'écume et le sang du combat » ¹.
(Revue Contemporaine, 30 juin 1864).

Si l'impassibilité est la mort, ce point de vue est
pleinement confirmé dans *L'Illusion Suprême*.

« Soit ! la poussière humaine, en proie au temps rapide,
Ses voluptés, ses pleurs, ses combats, ses remords,
Les Dieux qu'elle a conçus et l'univers stupide
Ne valent pas la paix impassible des morts » ².
(La Nouvelle Revue, 1^{er} décembre 1880).

On est enfin amené à se demander si l'attitude
d'impassibilité n'est pas selon lui le résultat d'une
subtilité d'esprit et d'une angoisse même plus in-
tenses que celles des premiers romantiques. Ceux-ci
étaient toujours prêts à raconter les supplices que la
vie leur imposait : les Parnassiens sont peut-être soit
incapables de révéler la profondeur de leurs souf-
frances, soit trop fiers pour le faire :

« Fais silence, Victime aux hymnes désolées !
Le silence convient aux sublimes revers,
Et l'angoisse terrible a des lèvres scellées » ³.
(Revue Contemporaines, 15 avril 1859).

7. CONCLUSION.

Les mêmes sentiments sont sous-entendus dans les
déclarations polémiques des préfaces de Leconte de
Lisle. La préface de 1852, celle des *Poèmes Antiques*,
expose dès le commencement l'idée dont *Les Mon-
treurs* sont le symbole.

« Bien que l'art puisse donner, dans une certaine mesure
un caractère de généralité à tout ce qu'il touche, il y a dans

(1) *Poèmes Barbares*.

(2) *Poèmes Tragiques*.

(3) *A l'Italie, Poèmes Barbares*.

l'aveu public des angoisses du cœur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites ».

Même s'il constate qu'il reste « un fonds commun à l'homme et au poète, une somme de vérités morales et d'idées dont nul ne peut s'abstraire », il admet tout de suite un orgueil de l'écrivain romantique qui se sent au-dessus de l'humanité moyenne, qui, à cause de tout ce qu'elle a de bourgeois, donc de manque d'esprit et de banalité méprisable, profanerait de son incompréhension, la révélation de l'âme de l'élue, c'est-à-dire, de l'artiste. D'autre part, cette plainte : angoisse du cœur et ses voluptés non moins amères », évoque, comme dans *Les Montreurs*, tout le tourment de l'esprit artiste emprisonné entre les bornes du monde matériel. Or, la frontière qui existe pour l'artiste entre ce monde matériel et le monde créé et voulu par ses désirs ressort nettement de la phase suivante de la préface :

« D'autre part, quelque vivantes que soient les passions politiques de ce temps, elles appartiennent au monde de l'action : le travail spéculatif leur est étranger ».

Donc, plus que les écrivains qui le précèdent, il s'efforce d'éliminer la vie quotidienne de ses poèmes. S'échapper de la banalité des exigences de tous les jours, c'était là la base du romantisme : si « les passions politiques » symbolisent en quelque sorte la vie et les intérêts de la société, et si le « travail spéculatif » symbolise l'effort artistique, Leconte de Lisle constate encore plus nettement que ses prédécesseurs, la séparation qui existe selon lui entre l'art et la vie de la Société, c'est-à-dire la vie du bourgeois. Et, sur ces deux constatations, il conclut : « ceci explique l'impersonnalité et la neutralité de ces études ».

Dès qu'il commence à exposer les théories et les raisons qui l'ont amené à cette impersonnalité, il

montre non seulement les préjugés qui sont à la base de sa pensée mais en même temps les doutes et les contradictions qui existent dans son propre esprit.

« La Poésie moderne, reflet confus de la personnalité fougueuse de Byron, de la religiosité factice et sensuelle de Chateaubriand, de la rêverie mystique d'outre-Rhin et du réalisme des Lakistes, se trouble et se dissipe. Rien de moins vivant et de moins original en soi, sous l'appareil le plus spécieux. Un art de seconde main, hybride et incohérent, archaïsme de la veille, rien de plus. La patience publique s'est lassée de cette comédie bruyante jouée au profit d'une autolâtrie d'emprunt. Les maîtres se sont tus ou vont se taire, fatigués d'eux-mêmes, oubliés déjà, solitaires au milieu de leurs œuvres infructueuses..... Jamais la pensée, surexcitée outre mesure, n'en était venue à un tel paroxysme de divagation..... ».

Voici pleinement exprimée sa haine contre le genre de plainte éternellement personnelle qui est, selon lui, le côté le plus méprisable et factice du romantisme dont il croit s'écarter. Il est intéressant alors d'analyser ce qu'il conseille aux écrivains de son temps. Il commence par constater plus haut : « Nous sommes une génération savante : la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous ». Or, il a raison si on remplace « la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse » par le cri d'exaltation de l'individu qui est le romantisme. Où il a tort c'est de supposer la disparition de cet élan : au fait, et il le constate lui-même, il n'y a qu'un détournement.

« Aussi, êtes-vous destinés sous peine d'effacement définitif, à vous isoler d'heure en heure du monde de l'action, pour vous réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purifications ».

Il est vrai que la vie qu'il envisage pour l'artiste n'est pas la vie débordante que l'écrivain romantique

tâche d'exprimer dans son œuvre, mais c'est cette même solitude qui est nécessairement à la base du romantisme, c'est ce même repliement sur soi-même, c'est cette même révélation du « moi » mais en d'autres termes. Seulement, puisque c'est un isolement « savant » et recommandé par la théorie, un isolement tendant au repos et à la purification, il en résultera une certaine lutte du « moi » contre soi-même qui donnera à l'expression de ce « moi » une intensité et une subtilité nouvelle dans la littérature du dix-neuvième siècle.

Au fond, et même s'il lutte contre ce qui découle de sa propre pensée, ce qu'il propose comme sujet de réflexion à sa nouvelle école, est-ce bien différent du point de départ du romantisme ? « Donner la vie idéale à qui n'a plus la vie réelle n'est pas se complaire stérilement dans la mort », mais c'est tout de même une manière d'échapper à la vie sociale de son temps et à toutes ses exigences et c'est le même moyen qu'ont employé les romantiques pour atteindre le même but.

La préface des *Poèmes et Poésies* (1855), nous éclaire on ne peut plus nettement au point de vue du subjectivisme de son art.

« Je crois, qu'à génie égal, les œuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans l'éclosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des mœurs et des faits contemporains ».

Voici la note dominante et qui sera justement la puissance fondamentale des reconstructions du passé qu'il nous a données. On lui avait reproché de passer son temps « à repeupler de fantômes les nécropoles » des siècles écoulés et il répond nettement, « je hais

mon temps », haine qu'il qualifie de plus comme « malheureusement inoffensive ». Or on ne peut pas douter que cette même pensée souligne le romantisme, que ce mouvement n'est autre qu'un désir effréné d'échapper aux bornes d'une réalité trop limitée et de se retirer pour vivre plus richement et plus artistiquement dans l'existence idéalement reconstruite de la mort. Si c'est cela le romantisme, Leconte de Lisle a pleinement confirmé les tendances romantiques qui sont à la base de son travail quand il affirme : « Le reproche qui m'a été adressé de préférer les morts aux vivants est on ne peut plus motivé, et j'y réponds par l'aveu le plus explicite ». Et il finit en admettant lui-même la vérité qu'on a refusée à son œuvre : « A l'exception des deux poèmes (que contient mon livre), de quelques pièces grecques et d'un certain nombre d'études d'art, il (mon livre), n'est cette fois que trop personnel ».

Au début Leconte de Lisle s'est donné comme analysant les religions du passé en une étude strictement scientifique. « L'art et la science, dit-il dans la préface des *Poèmes Antiques*, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres ». Or Leconte de Lisle, d'après ces théories, s'est mis à étudier les grands mythes du passé non pas en poète mais en archéologue ou en historien ¹.

(1) Cf. Ducros : Malgré sa méthode et ses scrupules d'érudit Leconte de Lisle voit en effet la Grèce à travers des dispositions sentimentales dont il ne se défera jamais, et auxquelles on doit

Il a choisi ces sujets en quelque sorte comme étant le plus loin de la personnalité romantique, comme donnant la moindre occasion de se raconter soi-même. Mais Leconte de Lisle était un artiste trop subtil, il avait le sens romantique trop développé, pour pouvoir traduire directement la réalité. Ses poèmes ne sont pas le résumé net et scientifique de ses études historiques. Tout ce qu'il a mis de ses recherches préparatoires dans son œuvre est passé par son esprit et a été refaçoné sous une forme poétique. Ce n'est pas à dire qu'il a changé le sujet et le cadre de ses poèmes pour les faire plus bizarres, plus riches, enfin plus romantiques, comme l'ont fait ses prédécesseurs. Seulement, et comme il l'a constaté lui-même d'ailleurs, « la poésie est trois fois générée, par l'intelligence, par la passion, par la rêverie ». Or lui, qui avait voulu se borner à l'intelligence et à la passion qui « créent les types qui expriment des idées complètes », n'a pas pu réaliser le plan qu'il s'est tracé. Il est vrai que ses poèmes commencent par une étude historique et critique, il est vrai qu'il a puisé la matière de son travail à des sources scientifiquement découvertes et exposées, mais il est aussi vrai qu'une fois qu'il a donné à l'intelligence et à la passion ou au moral, comme il l'appelle plus tard, sa part dans son œuvre, il tombe inévitablement dans la rêverie. Il est forcé de le faire d'ailleurs. Son temps le dégoûte; la société contemporaine lui semble digne seulement de mépris, la vie enfin n'est qu'une entrave dont il faut se débarrasser le plus tôt possible. La mort ? — il doute qu'il puisse même y trouver la paix qu'il cherche. Il ne trouve rien au monde à quoi il puisse croire et tout de même il a un tel besoin de se reposer dans une foi complète

de trouver dans son œuvre une Grèce d'idylle à côté de la Grèce des héros primitifs. » (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1917. p. 112.)

et indiscutable. Il la cherche, cette foi, dans le présent, dans le passé et plus il voit la cruauté et la grossièreté de l'homme et de la vie moderne, plus il voit dans le passé le repos, la dignité et la perfection qu'il a cherché si vainement. De l'abîme qui existe entre le présent et le passé il a créé un idéal qu'il tâche d'exprimer dans ses poèmes. Tous ses désirs y sont réalisés, tous ceux qu'il découvre dans sa personnalité quand il s'analyse en 1839¹ et surtout ce besoin de ce qu'il appelle « métamorphoses ». Pour satisfaire ce désir il s'est projeté dans son œuvre d'une façon aussi complète que l'ont fait ses prédécesseurs romantiques. La grâce fraîche et lumineuse de ses poèmes helléniques est due non pas à ses études historiques mais à ses regrets : les couleurs éclatantes et luxueuses de l'Orient sont illustrées par ses propres souvenirs et par les désirs que suggère son rêve d'exotisme plutôt que par la philosophie orientale qu'il a étudiée : cette philosophie elle-même est moins la transcription directe des doctrines et des principes qu'il trouve exprimés dans l'œuvre des vieux poètes et philosophes de l'Orient que la projection de son propre désir d'échapper aux exigences d'une personnalité devenue trop complexe et trop troublante pour s'exprimer. Il veut absolument se réfugier dans l'impersonnalité pour y trouver la paix, donc c'est cet objet de la philosophie du passé et surtout de l'Orient qu'il idéalise dans ses poèmes. Dans *La Paix des Dieux*, il admet la faillite de son effort vers l'impersonnalité, même si l'admission se fait sous une forme générale. Les Dieux qu'il évoque tout au long de son œuvre n'existent pas en dehors de son imagination, libre à celui qui les évoque de les façonner selon ses désirs et c'est ce que Leconte

(1) Lettre à Rouffet, mardi 26 mars, 1839, *Premières Poésies et Lettres Intimes*.

de Lisle a fait. C'est l'imagination de l'artiste, dans le sens le plus étendu du mot, qui lui permet de donner une forme palpable aux vagues désirs de l'homme et à son besoin essentiel de croire à quelque chose et cette forme dans l'art est absolument individuelle. Leconte de Lisle offre ses poèmes comme témoignage de ses efforts vers l'impersonnalité et vers l'esprit critique de la science : en réalité ce qu'il nous donne c'est la chronique de ses propres désirs, ses besoins, ses haines et son idéal.

« Alors le Compagnon vigilant de ses rêves
Lui dit : — Reste, insensé ! Tu plongerais en vain
Au céleste océan qui n'a ni fond ni grèves.
C'est dans ton propre cœur qu'est le Charnier divin.

Là sont tous les Dieux morts, anciens songes de l'Homme
Qu'il a conçus, créés, adorés et maudits,
Evoqués tour à tour par ta voix qui les nomme,
Avec leurs vieux enfers et leurs vieux paradis.

Contemple-les au fond de ce cœur qui s'ignore,
Chaud de mille désirs, glacé par mille hivers,
Où dans l'ombre éternelle et l'éternelle aurore
Fermente, éclate et meurt l'illusoire univers.

Regarde-les passer, ces spectrales Images
De peur, d'espoir, de haine et de mystique amour,
A qui n'importent plus ta foi ni tes hommages,
Mais qui te hanteront jusques au dernier jour. — » ¹.

(Revue des Deux Mondes, 15 octobre 1888).

Et alors vient le cri de son propre pessimisme, la constatation même incertaine, de la seule chose au monde à laquelle il peut croire encore et qui donne, si c'est possible, une raison d'être à la vie. S'il y a une croyance fixe et constante dans l'œuvre de Leconte de Lisle, s'il y a une dignité venant de quelque chose d'inébranlable, c'est sûrement la puissance de sa force de résignation.

(1) *Derniers Poèmes.*

« Vous en qui j'avais mis l'espérance féconde,
Contre qui je luttais, fier de ma liberté,
Si vous êtes tous morts, qu'ai-je à faire en ce monde,
Moi, le premier croyant et le vieux révolté ? —

Et l'Homme crut entendre alors dans tout son être
Une voix qui disait, triste comme un sanglot :
— Rien de tel, jamais plus ne doit revivre ou naître,
Les Temps balayeront tout cela flot sur flot.

Rien ne te rendra plus la foi ni le blasphème,
La haine, ni l'amour, et tu sais désormais,
Eveillé brusquement en face de toi-même,
Que ces spectres d'un jour c'est toi qui les créais.

Mais va ! Console-toi de ton œuvre insensée.
Bientôt ce vieux mirage aura fui de tes yeux,
Et tout disparaîtra, le monde et ta pensée,
Dans l'immuable paix où sont rentrés les Dieux ».

CHAPITRE III

PREMIÈRES GÉNÉRATIONS

A l'intérieur du cadre du Parnasse, il y a lieu de distinguer plusieurs générations de poètes, tous réunis autour du grand maître de l'école, Leconte de Lisle. Les mêmes caractéristiques, base romantique, travail du style et de la forme, effort plus ou moins infructueux vers l'impersonnalité se retrouvent chez eux.

A la première génération se rattachent Madame Ackermann, Louis Bouilhet et Louis Ménard. Ils s'y rattachent non seulement par les dates de production de leurs œuvres, mais encore par la similitude de leur conception artistique.

Glatigny et Dierx figurent dans la deuxième génération. Ce classement se justifie, non pas par les liens existant entre leurs œuvres, car elles sont **fort** différentes, mais par le fait qu'elles sont contemporaines.

Catulle Mendès et Xavier de Ricard appartiennent à une troisième génération. C'est en quelque sorte grâce à leurs efforts que les Parnassiens ont trouvé chez Lemerre à la fois un cénacle et la possibilité d'une publication commune : Le Parnasse Contemporain.

I. — Madame Ackermann — Louis Bouilhet —
Louis Ménard.

MADAME ACKERMANN.

Madame Ackermann ne subit que légèrement l'influence du romantisme, mais comme tous les écrivains de son époque elle souffre d'un ennui qui n'est pas très explicable peut-être, d'un mal du siècle, qu'elle tâche de dissimuler, mais qui ressort, même indirectement, dans ses poèmes. Dans *Adieux à la Poésie* comme les Parnassiens elle s'efforce de se dissimuler :

« Mes pleurs sont à moi, nul au monde
Ne les a comptés ni reçus;
Pas un œil étranger qui sonde
Les désespoirs que j'ai conçus. » ¹

Mais en revanche elle donne une explication à cette impersonnalité qui touche de très près les procédés romantiques. Il est bien convenu que l'artiste romantique se sent mal à l'aise dans le présent et dans la réalité, que sa sensibilité aiguë lui fait subir une souffrance continuelle, mais en général, en transposant cette douleur dans son art. il l'a rendue plus poétique, plus noble. Est-ce cela que Madame Ackermann veut dire quand elle écrit :

« Car je sentirais à les (mes maux), dire
Plus de douleur qu'à les porter » ².

Elle aussi, elle a ce besoin de grandes émotions où le romantique traduit le mieux sa personnalité :

« Pourtant, Dieu m'est témoin, j'aurais voulu sur terre
Rassembler tout mon cœur autour d'un grand amour,

(1) *Premières Poésies.*

(2) Ibid.

Joindre à quelque destin mon destin solitaire,
Me donner sans regret, sans crainte, sans retour. » ¹

Cependant, elle ne peut pas se réaliser sur le niveau des exaltations fiévreuses du romantisme et elle accepte l'indifférence, mais de cette acceptation, elle en fait une émotion élevée en la qualifiant de « sacrifice » et par l'absence même de sentiment elle fait appel à l'orgueil :

« Non, non ! Restons plutôt dans notre indifférence.
Sacrifice..... eh bien, soit ! tu seras consommé.
Après tout, si l'amour n'est qu'erreur et souffrance,
Un cœur peut être fier de n'avoir point aimé. » ²

En ce qui concerne sa poésie philosophique, elle est tout aussi franche et elle ne dissimule pas l'élément subjectif de son œuvre bien qu'elle se révèle en général par ses préférences et ses préjugés, voire ses haines. D'ailleurs elle en convient elle-même en écrivant dans *Ma Vie* : « Mes vues sur la destinée humaine... me sont tout à fait personnelles » ³, vues qu'elle confirme à nouveau dans *Mon Livre* ⁴.

« Je ne vous offre plus pour toutes mélodies
Que des cris de révolte et des rimes hardies.
.....
Au risque d'encourir l'anathème ou le blâme,
A deux mains j'ai saisi ce livre de mon âme,
Et l'ai lancé par dessus bord. »

C'est en effet dans ses *Poésies Philosophiques* qu'elle analyse les traits principaux du romantisme et laisse voir qu'elle est elle-même romantique. *De la Lumière* ⁵ est l'affirmation de cet élan vers l'idéal qui pour l'homme « aveugle-né » est un désir sans espoir

(1) *Le Départ*, Paris, 13 septembre, 1938, *Premières Poésies*.

(2) *Renoncement*, Juin 1841, *Premières Poésies*.

(3) *Ma Vie*, Paris, Mai 1877.

(4) *Mon Livre*, Paris, 7 janvier 1874, *Poésies Philosophiques*.

(5) *Poésies Philosophiques*.

et qui ne s'explique même pas. Ce qui est intéressant dans ce poème, c'est sa compréhension de la douleur romantique et sans aller jusqu'à dire que c'est une source de plaisir, elle voit très bien que pour l'artiste romantique la poésie n'est pas possible sans le sentiment de la douleur :

« Qu'on ne lui parle pas de quitter sa torture.
S'il en souffre, elle en vit; c'est là son élément;
Et vous n'obtiendrez pas de cette créature
Qu'elle renonce à son tourment ».

Dans *Idéal*¹ c'est le romantisme qu'elle analyse trait par trait. Le point de départ est le désir d'échapper à ce joug du réel », « à l'affreux terre-à-terre »; elle insiste sur le fait qu'il n'y a pas lâcheté dans ce « besoin d'essor », ce « dégoût de tout ce qui périt », mais plutôt l'orgueil du désespéré qui, entre le choix du naufrage dans « l'impossible » et la réalité s'écrierait : « Sombrons ». Et en effet c'est cet orgueil de la recherche de « tout ce qui n'existe pas », de « l'idéal », qui l'amène à dire que sa propre personnalité suffit à contenir l'infini de son idéal :

« Gardez votre infini, cieux lointains, vastes mondes,
J'ai le mien dans mon cœur ! »²

Dans *Le Cri*³, pas d'impassibilité philosophique, mais l'accent désespéré du romantique aux prises avec une vie qui l'étouffe et l'emprisonne :

« Afin qu'elle éclatât d'un jet plus énergique,
J'ai dans ma résistance à l'assaut des flots noirs,
De tous les cœurs en moi, comme en un centre unique,
Rassemblé tous les désespoirs.

Qu'ils vibrent donc si fort, mes accents intrépides,
Que ces mêmes cieux sourds en tressaillent surpris;

(1) Poésies Philosophiques.

(2) *L'Homme, Poésies Philosophiques.*

(3) Poésies Philosophiques.

Les airs n'ont pas besoin, ni les vagues stupides,
Pour frissonner d'avoir compris.

Ah ! c'est un cri sacré que tout cri d'agonie ;
Il proteste, il accuse au moment d'expirer.
Eh bien ! ce cri d'angoisse et d'horreur infinie,
Je l'ai jeté ; je puis sombrer ! »

LOUIS MÉNARD.

Les poèmes de Louis Ménard dénotent une influence romantique marquée. S'il est vrai qu'il a sa part dans la formation de la conception hellénique de Leconte de Lisle, on peut toutefois se demander jusqu'à quel point l'idée que Louis Ménard se fait de la Grèce est romantique¹. Déjà dans la préface de ses poèmes, le passage relatif à *Euphorion* justifie cette hésitation.

« Si les dieux ou, pour parler la langue moderne, si les circonstances et la force des choses me l'eussent permis, j'aurais voulu, sur ce canevas ou sur tout autre, tracer le plan d'une sorte d'épopée humaine, et dans ce pèlerinage à la recherche de l'idéal, tempérer à chaque halte une espérance par un regret. »²

C'est bien là le procédé romantique : la recherche de l'idéal pour échapper au présent et dont la réalisation dans le futur est un peu trop problématique, mais qui, selon le témoignage des littératures et des civilisations du passé, a dû être réalisé par nos prédécesseurs. Et l'espoir en cet idéal situé maintenant dans

(1) Cf PEYRE : « Ce (son hellénisme) n'était qu'un beau rêve, et Ménard, qui savait allier agréablement à la fantaisie la plus libre un sens précis de la réalité, l'a reconnu lui-même. « Pour incarner son rêve, il faudrait être un Dieu ». (*l'Idéal*) Chap. VI, p. 288.

(2) *Poèmes, Préface*, deuxième édition augmentée, ed. Charpentier, 1863, p. XXXI.

l'infini, le regret du passé qui l'a peut-être mis à la portée des hommes, c'est là le thème du lyrisme romantique. Il est significatif de remarquer ici que Maurice Barrès est d'accord sur ce point surtout quand il s'agit de la croyance de Leconte de Lisle à l'antiquité telle que l'a évoquée son ami.

« Tout est illusion », a répété indéfiniment Leconte de Lisle, mais il a cru dur comme fer à une Grèce qui n'a jamais existé que dans le cerveau de son ami. » ¹

L'Idéal est l'exposé de ce romantisme et présente tous les caractères de ce mouvement. Le titre même annonce les sentiments qui inspirent ce poème : comme toujours c'est l'élan vers l'infini, vers l'irréalisable, la « mort » envisagée comme un refuge contre les souffrances imposées par cette recherche.

« Je ne voudrais rien des choses possibles;
Il n'est rien à mes yeux qui mérite un désir.
Mon ciel est plus loin que les cieux visibles,
Et mon cœur est plus mort que le cœur d'un fakir. » ²

Il continue en signalant son dégoût de ce monde et l'abîme qui existe entre la vie réelle et la vie idéale. Comme ses prédécesseurs, se rendant compte que ses désirs ne pourraient jamais être exaucés, il fait appel à la consolatrice suprême des romantiques, la nuit paisible de la mort.

« Je ne puis aimer les femmes réelles;
L'idéal entre nous ouvre ses profondeurs.
L'abîme infini me sépare d'elles,
Et j'adore les Dieux qui ne sont pas les leurs ».

Il faudrait avoir sa vierge sculptée
Comme Pygmalion, et retrouver le feu
Qu'au char du soleil ravit Prométhée :
Pour incarner son rêve, il faudrait être un Dieu.

.....

(1) *Préface de Maurice Barrès*, p. V, *Les Réveries d'un païen mystique* (éd. Durel, 1909).

(2) *Poèmes*, p. 219.

Grande Nuit, principe et terme des choses,
Béni soit ton sommeil où tout va s'engloutir;
O Nuit ! sauve-moi des métempsychoses,
Reprends-moi dans ton sein, j'ai mal fait d'en sortir. »

Les *Rêveries d'un Païen Mystique* mettent plus clairement en évidence les tendances de son œuvre. Chacun des sonnets qui s'y trouvent n'est au fond qu'un des différents aspects du romantisme. *Nirvana*, c'est l'hymne au « désir » d'où jaillit tout lyrisme romantique, le « désir » qui est en même temps le créateur de la personnalité romantique, et qui, réciproquement, est créé par la personnalité pour son angoisse et pour sa consolation. Mais s'il y a de la joie dans le désir, il y a une prépondérance de douleur, et l'esprit, fouetté par ses exigences, aspire seulement à la paix de la mort et à l'oubli de soi-même. Il est à remarquer ici que l'idée de ce que Louis Ménard appelle plusieurs fois « la métempsychose » fait tressaillir la sensibilité du romantique de la première période qui a difficilement supporté le poids d'une seule existence. Cette même idée hante les Parnassiens et les empêche de considérer la mort comme un état de paix complète.

Le sonnet *Initiation* est un autre aspect de l'influence romantique sur lui. Il y aura toujours dans le romantisme l'opposition entre ce qu'il appelle « l'ivresse de la vie et de la volupté » et le « reflet du ciel bleu », entre la turbulence d'une vie riche d'émotions et d'actions qu'il tâche de traduire dans son travail, et sa recherche continuelle de l'idéal. Or très vite il ne trouve que des motifs de dégoût dans la vie toute riche qu'elle soit ou qu'il la fasse. Il trouve également qu'il ne pourra jamais saisir son idéal parce que celui-ci est fait de rêves et de désirs impalpables. C'est alors qu'il se rapproche le plus du romantisme par la douleur qui est pour la plupart des

écrivains du dix-neuvième siècle la source d'inspiration la plus riche (cf. A. de Musset — « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux ») :

« Pourtant, dans leur exil, un reflet du ciel bleu
Les remplit du dégoût des choses passagères;
Mais c'est par la douleur qu'on franchit les sept sphères; »

Et il conclut en donnant, comme l'ont fait ses prédécesseurs, la plus belle part à la mort, qui, plus miséricordieuse que la vie, accorde à l'homme la réalisation de ses rêves.

« L'initiation, qui fait de l'homme un Dieu,
La mort en tient les clefs;..... »

Il y a dans les *Rêveries d'un Païen Mystique* une suite de sonnets dont chacun marque un effort pour atteindre cette impersonnalité dont les Parnassiens ont tâché de faire l'emblème de leur école. Ces poèmes sont un élan vers la paix. *Icare* peint la puissance de l'artiste qui pourrait se tenir à l'écart comme spectateur « immobile », ne goûtant ni la joie ni la douleur de la vie, mais seulement la regardant couler à ses pieds. Mais aussi avec plus de force encore l'attrait de l'abîme, le fouet du désir le jette vers l'idéal, et, en romantique, il n'hésite pas entre la douleur et la vue bien problématique du paradis qu'il s'est construit et qu'il sait être toujours hors de sa portée.

« J'ai souvent répété les paroles des sages,
Que tout bonheur humain se paye et qu'il vaut mieux,
Libre et fort, dans la paix immobile des Dieux,
Voir la vie à ses pieds, du bord calme des plages.

Mais maintenant, l'abîme a fasciné mes yeux;
Je voudrais, comme Icare, au-dessus des nuages
Vers la zone de flamme où germent les orages
M'élancer, et mourir quand j'aurai vu les cieux.

Je sais, je sais déjà tout ce que vous me dites,
Mais la vision sainte est là; je veux saisir
Mon rêve et, sous le ciel embrasé du désir,

Braver la soif ardente et les fièvres maudites
Et les remords sans fin, pour ce bonheur d'un jour,
Le divin, l'infini, l'insatiable amour. »

Son poème, *Erinnys* exprime les mêmes sentiments. Il se rend très bien compte que « les stériles regrets », « la menteuse espérance », enfin tout ce qui peut troubler la personnalité consciente d'elle-même, n'atteint pas « la pure et calme région » de l'impersonnalité,

« Où le sage s'endort, libre de passion,
Dans la sereine paix de son intelligence ».

Toutefois, il ne peut pas se résigner à perdre l'espoir de réaliser ce « rêve éblouissant » donné à lui comme poète.

Il peint ensuite l'état de ceux qui ont atteint l'impersonnalité. Son pessimisme¹ lui a fait voir, même dans ses illusions, le doute du mensonge qui y réside comme une force destructrice. L'impersonnalité lui semble une illusion. Dans cet état où il ne devrait voir que la paix et l'oubli de ce « moi » qui le tourmente toujours, il ne voit que les deux forces qui lui paraissent être, à lui le romantique, les fléaux de la vie — « l'impuissance »², où l'on perd même la sensibilité, c'est-à-dire le pouvoir d'accueillir l'inspiration, et l'ennui incurable qui mieux que la mort empêche de vivre, de réagir, même douloureusement, à l'existence. Si Leconte de Lisle nous a laissé des poèmes du plus haut

(1) Cf. PEYRE²: « S'il n'est pas vain de chercher en quoi ces sonnets de Ménard sont « Parnassiens », la meilleure réponse serait sans doute : par leur pessimisme, voir même par leur bouddhisme; ou... par le sentiment de solitude morale qu'ils expriment tous, avec plus de discrétion résignée que les romantiques... Le ton en est uniformément grave et triste, ils développent tous le même thème : le découragement devant la vie, la désillusion d'un homme dont les ambitions et les rêves, peu-à-peu, se sont envolés et qui... à quarante ans, se résout à vivre dans le passé et se détourne de l'avenir. » Chap. VII. p. 337.

(2) *Thébaïde, Réveries d'un Païen Mystique.*

degré de « puissance », ce n'est pas parce qu'il a réalisé la béatitude qu'il cherche dans l'impersonnalité. La force troublante de son travail vient justement de l'effort qu'il fait vers l'impersonnalité et de l'insuccès de cet effort :

« Mais je ne trouve, au lieu de la béatitude,
Au lieu du ciel rêvé dans l'âpre solitude,
Que la morne impuissance et l'incurable ennui ».

Enfin dans son sonnet *Stoïcisme*, il arrive à voir clair à ce sujet. Il comprend que même l'impersonnalité n'est pas le remède souverain à son malheur, que son angoisse est trop grande et trop près de lui pour être étouffée et ignorée. Il accepte alors de la connaître et il gouverne son « monde intérieur » mais en roi qui n'est libre que parce qu'il accorde un peu de liberté à ses sujets. Il est vrai qu'il tâche de souffrir en silence¹, mais sans y parvenir puisqu'il admet sa souffrance.

« Sois fort, tu seras libre; accepte la souffrance
Qui grandit ton courage et t'épure; sois roi
Du monde intérieur..... »

La préface de Rioux de Maillou confirme son romantisme. Celui-ci qui déclare avoir « été très mêlé à sa vie », qui « l'a beaucoup et intimement vu », affirme hardiment que :

« L'Homme était un Français de la première moitié du XIX^e siècle, un bien marqué à l'empreinte de cette jeune

(1) Il est intéressant de noter ici les deux constatations de Peyre sur ce point : « Sans doute Ménard a-t-il souffert aussi de cette pudeur extrême qui l'a empêché de se révéler dans ses vers; car c'est lui, plutôt que Leconte de Lisle, le vrai poète impersonnel, ou du moins les passions de notre helléniste ne sont que des passions abstraites. » Chap. III, p. 128.

Et : « La curiosité de Ménard n'est jamais froide ou objective; elle tend à satisfaire une inquiétude profonde sur le mystère de la destinée humaine... » Chap. IV, p. 166.

moitié de XIX^e siècle français, c'est-à-dire, avant tout, un romantique.

Quoi ! ce classique !

Un classique qui, à son entrée dans la vie de la pensée, avait lu Byron, et qui, jusqu'à sa dernière heure a senti le poison de Byron ¹ circuler dans ses veines. » ²

Rioux de Maillou est dur pour cet hellénisme qu'on a coutume de considérer comme une des sources principales de l'inspiration parnassienne. D'après lui, la Grèce de Louis Ménard ne serait qu'un pays de rêve et d'illusion. Son imagination a eu la plus belle part dans cette reconstitution, son érudition ne joue qu'un rôle secondaire. Sa vue du passé n'est donc pas moins une résurrection artistique que celle des romantiques :

« C'était (la Grèce) une patrie d'adoption, une seconde patrie si l'on veut, mais une patrie toute idéale. Il y avait acquis droit de cité par la magique et sympathique puissance d'évocation, allant jusqu'à la résurrection artiste de sa marmoréenne beauté..... Ce n'est pas de la Grèce vue en Grèce à l'époque de l'antique Grèce, mais de la Grèce vue dans un auréolant éloignement au sein du passé, vue de la romantique période de 1830. » ³

Son stoïcisme comme parnassien, son effort vers l'impersonnalité, ne trompe pas son commentateur. En effet, pour le décrire, il revient au même mot — romantisme.

« un stoïcien d'une sensibilité de poète lyrique comme on l'était en 1830. » ⁴

ou encore :

« Louis Ménard n'a-t-il pas été lui parce que, toute sa

(1) Non seulement Ménard a connu Byron, mais Peyre nous signale qu'il a lu l'œuvre de l'autre grand poète romantique anglais Shelley.

(2) Edition définitive, éd. Georges Crès et Cie.

(3) Préface, p. 5.

(4) Préface, p. 23.

vie il a regardé, cherché, vu, su trouver en lui¹ quoi ? Lui, humainement lui. »²

LOUIS BOUILHET.

Si c'est Gustave Flaubert qui a le mieux exprimé ce que deviendront les doctrines littéraires de l'école parnassienne, c'est lui également qui montre comment son ami Louis Bouilhet appartient à la fois au parnasse et au romantisme. Louis Bouilhet est peut-être un des poètes les plus parnassiens par la forme technique de son travail comme par son inspiration. Mais cela ne l'empêche pas d'être romantique comme son ami et son conseiller.

Sur le fond de romantisme par lequel ils ont tous les deux commencé, Flaubert donne dans la préface des poésies posthumes de son ami le commentaire suivant :

« ... J'ignore quels sont les rêves des collégiens, mais les nôtres étaient superbes d'extravagance, expansions dernières du romantisme arrivant jusqu'à nous, et qui comprimées par le milieu provincial, faisaient dans nos cervelles d'étranges bouillonnements. »³

Comme pour Flaubert, il est fort probable que cette première influence, si vive et si intense, est plus du-

(1) Cf. PEYRE : « ... l'auteur s'est, très discrètement dépeint lui-même derrière le saint du quatrième siècle (Hilarion)... Une telle transposition de ses inquiétudes philosophiques dans ce personnage n'a pourtant rien qui choque la vraisemblance ou qui rompe l'unité de ton dans cette nouvelle. Ménard s'est si bien refait une âme de païen christianisée qu'il lui est facile de revivre par l'imagination au quatrième siècle de notre ère. Il a au contraire réussi de faire de cette légende antique, qui risquait d'être une pédante reconstitution historique, une œuvre moderne et vivante; il y a réussi, non à force de détails érudits et de couleur locale, mais en changeant ces pages des préoccupations intimes qui l'agitaient. » Chap. X, p. 403.

(2) Préface, p. 36.

(3) Préface, *Dernières Chansons*, p. 7.

nable qu'on ne l'a pensé. Pour l'éditeur, ce qu'il voit dans ces vers c'est la personnalité du poète et ses humeurs qui sont la matière où il puise son inspiration :

« A travers cette sympathie universelle son individualité perce nettement; elle se manifeste par des accents lugubres ou ironiques dans *Dernière Nuit*, *A une Femme*, *Quand vous n'avez quitté*, *Boudeuse*, etc., tandis qu'elle éclate d'une manière presque sauvage dans *la Fleur Rouge*, ce cri unique et suraigu. » ¹

Si l'inspiration du poète est romantique ses procédés ne le sont pas moins. Il est vrai que d'après la liste que donne Gustave Flaubert, les sujets de ses poèmes sont assez parnassiens; « Les plaintes de la momie, les triomphes du néant, les tristesses des pierres », les mondes qu'il exhume, les peuples barbares qu'il peint, les paysages de la Bible et les chants de nourrices ² qu'il compose, tout cela ce sont des sujets qu'approuvera un juge aussi sévère que le chef de l'école lui-même. Mais comme Hérédia et Leconte de Lisle, comme tous ces poètes qui ont sincèrement fait un effort pour rester impersonnels dans leur travail, Louis Bouilhet « a dramatisé toutes les passions » ³. C'est-à-dire que là où il ne se met pas personnellement en scène, il emploie des porte-paroles auxquels il insuffle ses propres émotions et ses propres désirs. La preuve en est dans ce poème que Flaubert a cité comme révélant l'individualité du poète. Dans ces vers, *A une Femme* le poète dévoile un de ses procédés les plus importants :

« Ce que j'aimais en toi, c'était ma propre ivresse,
Ce que j'aimais en toi, je ne l'ai pas perdu. » ⁴

Voilà constatée la raison de l'échec de cet effort

(1) Préface, *Dernières Chansons*.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) *A une Femme*, *Festons et Astragales*, p. 34, (1859).

vers l'impersonnalité. Les Parnassiens ont tâché de s'éloigner d'eux-mêmes soit par dégoût d'un monde auquel ils ne veulent pas se révéler, soit par mépris d'eux-mêmes et de leur propre impuissance envers l'injustice de la vie. Cependant ils ne peuvent y échapper parce que, et il y en a bien peu qui s'en sont rendu compte ou qui ont voulu l'admettre, la vie c'est eux-mêmes qui l'ont créée pour eux et comme le créateur ils la conçoivent à leur propre image. C'est cette réalisation qui inspire le cri de triomphe (ce que j'aimais en toi, je ne l'ai pas perdu), de ce deuxième vers : en romantique, c'est l'idéal qu'il aime en la femme, et puisque c'est l'idéal qu'il s'est construit lui-même, c'est la seule garantie qu'il a dans la vie et qu'il est sûr de ne pas perdre. La même idée se continue dans les vers qui suivent. Tout ce qu'elle a de beau ou de précieux, la femme l'a emprunté au poète qui se compare audacieusement au Christ changeant l'eau en vin aux noces de Cana. Son sujet est pour le Poète un instrument délicat qu'il touche en faisant résonner la chanson de ses désirs.

« J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton Cœur. »

Et s'il se trouve désillusionné, ce n'est qu'en apparence qu'il l'est. Il a cru, il a aimé, et cela a suffi à revêtir la femme de la splendeur de son idéal; et à la fin il n'a qu'à transposer son idéal :

« Le banquet est fini quand j'ai vidé ma tasse;
S'il reste du vin les laquais le boiront ! »

Comme les autres poètes de cette période son individualité s'exprime surtout par son pessimisme et par le mal du siècle dont lui aussi était atteint. Son poème, *Au temps que j'étais pur....* est une analyse conventionnelle de cet esprit romantique qui ne cesse pas de l'être même quand les premiers enthousiasmes

siasmes du commencement du romantisme sont passés. Il peint d'abord cette exaltation de la jeunesse sous l'influence du romantisme dont Gustave Flaubert nous a donné le tableau si vif dans la Préface des Œuvres Posthumes de son ami et dans sa propre correspondance. La vie à ce moment est elle-même une « blanche vision » dont la pure poésie personnelle a jailli.

« Alors les vents du ciel berçaient de leur haleine
Mon sommeil étoilé de blanches visions,
Et tout mon cœur était comme une ruche pleine
Où chantaient les amours et les illusions. » ¹

Cependant vient toujours la désillusion de la vie, il a connu l'existence avant d'avoir vécu. Il doute et il est, comme ses confrères, désabusé en face de ce que la vie peut lui offrir.

« Maintenant j'ai connu, j'ai vu, je sais le monde;
Les fantômes menteurs se sont évanouis;
Je n'ai plus dans la nuit, de troupe vagabonde
Qui verse à mon sommeil ses rêves inouis. »

C'est alors qu'il fait appel à l'art. Pour les romantiques l'art est le consolateur de tous les maux que la vie peut infliger mais il n'est pas encore dégagé du moral et de l'utile. Toutefois l'art est pour eux le point tellement central de leur vie que ce n'est pas étonnant qu'avec le Parnasse il devienne le principe dont va jaillir le mysticisme esthétique de l'école. La doctrine de l'art pour l'art est le résultat inévitable de l'importance qu'ont prêtée les romantiques à leur travail. Louis Bouilhet alors, en romantique et en parnassien, quand il se rend compte du malheur qu'est la vie, fait appel à sa divinité, étant sûr comme son ami, Flaubert, qui l'a nettement revêtue de sainteté, qu'elle ne manquerait de la consoler.

(1) *Au temps que j'étais pur...*

« Vous (O ma Muse ingénue) qui m'avez donné les coupes
[d'ambroisie

Pour oublier le monde et ses rêves d'un jour;
Vous dont le luth divin, vous dont la poésie
M'a consolé de tout, et même de l'amour !

Car, lorsque je pleurais sur mon âme en ruine,
Vous êtes descendue, ô colombe de Dieu !
Et j'ai senti mon cœur bondir dans ma poitrine,
Et s'élargir mon front sous vos baisers de feu. »

Ici son romantisme le lie à Alfred de Musset. Pour lui aussi la poésie jaillit d'un cœur angoissé. C'est comme si son désespoir et son doute le rendaient plus sensible aux beautés qu'il chante et que l'art était plus sacré à mesure que son disciple et son élu souffrent de sa mission. Il se peint ici avec son désir éternel de l'insaisissable et sans aucun souci de l'impersonnalité.

« Ballades secouant le tambourin des rimes,
Strophes, mètres dansants, sonnets d'espoir chargés,
O transports !..... vous tombez, malgré vos cris sublimes,
Des cœurs les plus perdus et les plus ravagés !

Là, hurlent des désirs qui n'auront pas leur proie,
Là, saignent des douleurs qui se cachent au jour,
Là, sur toute croyance incessamment tournoie
Le doute, oiseau des nuits, maigre comme un vautour. » ¹

Le paysage de son âme est romantique par sa solitude et son mystère. C'est le désert farouche et mystérieux dont rêvaient les poètes de cette époque, avec son sphinx qui garde le secret du seuil poudreux et infranchissable. Et la caravane qui passe, ce sont ses désirs assoiffés et sa désillusion. Il reprend cette idée dans son poème, *A. R...*, où il dit :

(1) *Clair de Lune, Festons et Astragales*, p. 6.

« Je suis un des derniers au désert de la vie.
Sous ma tente d'un jour s'est assis le malheur » ¹

L'Hallali ² est une autre image de cet esprit rongé par le mal du siècle. Comme toujours dans le romantisme ce sont les mots « désir » et « passion » qui sont comme le refrain de ses poèmes, appels de désespoir vers un idéal irréalisable. Le symbole est saisissant : le poète est une bête, rougissant les sentiers de son sang, poursuivie par la « meute infâme » de ses passions.

Cette idée de fuite est encore exprimée dans le poème, *Savez-vous pas....* ³. Voici le refrain romantique, le désir d'échapper à tout lien matériel, même à sa propre personnalité si c'est nécessaire, et de se reposer dans un pays difficile à atteindre mais qui doit exister quelque part et que son idéal a appris à construire. L'hyperconscience du « moi » artistique est la clef du romantisme et le besoin de fuite en est le résultat fatal.

« Où fuir ? où fuir ? Par les routes humaines
Le sable est dur et le soleil est lourd ;
Ma bouche ardente a tari les fontaines
Et l'arbre est mort où j'ai cueilli l'amour.
— Oh ! je voudrais, loin du temps et des choses,
Débarrassé de tout lien charnel,
Courir joyeux dans les métamorphoses,
Puis me plonger à la source des causes
Où l'Infini flotte dans l'Eternel. »

Il est évident alors que quand il vient à faire sa profession de foi aux doctrines parnassiennes de l'impersonnalité il y a quelque chose qui le trahit. Il se montre romantique non seulement par le ton ironique, exagéré et quelquefois menteur, mais égale-

(1) *Festons et Astragales*, p. 92.

(2) *Festons et Astragales*, p. 33.

(3) *Festons et Astragales*, p. 42.

ment par la façon dont il explique son désir d'atteindre l'impersonnalité. *J'aimai. Qui n'aima pas ?...* est une confession à la manière des *Montreurs* de Leconte de Lisle, mais ses vers contiennent sa passion. Comme Leconte de Lisle il commence par admettre que lui aussi a souffert comme ces poètes qui ont crié leurs maux aux cieux mais pour lui aussi c'est par pudeur surtout qu'il ne montre pas ses blessures.

« Oui, j'ai eu votre mal, ô faiseurs d'élégies !
Et, par mon cœur qui saigne averti que j'aimais,
J'ai blanchi bien des nuits des feux de mes bougies;
Mais j'eus cette pudeur de n'en parler jamais. »

Pour lui, comme pour les autres Parnassiens, il s'agit d'une fierté tout à fait romantique, il ne pleure pas devant un monde qui ne se soucie guère de son mal. Aussi, et c'est la conséquence de son romantisme, est-il trop conscient de la force et de l'importance de sa propre personnalité, il place trop haut l'art sacré dont il est fier d'être l'élu, pour admettre que qui que ce soit autre que lui puisse lui être nuisible. C'est-à-dire qu'on revient toujours au même point de l'individualité, qui, sous l'influence du romantisme, se sent tellement puissante que du microcosme elle devient le macrocosme et qu'elle se suffit pleinement à elle-même.

« Parce qu'une amoureuse, un beau soir, est parjure,
Ce n'est point un obstacle à barrer mon chemin :

.....
Je n'aime point l'auteur à la flamme éternelle
Qui s'offre en holocauste et périt chaque jour,
Parasite imprudent dont l'estomac rebelle
N'est pas solide assez pour digérer l'amour. »

On trouve toujours chez Louis Bouilhet cette idée éminemment romantique de la solitude de l'artiste et

en laquelle réside sa force. Devant la nature il ne voit pas un amour forcément éphémère et qui tient trop de la terre : ce qu'il voit c'est toujours lui-même, ses propres désirs de l'idéal que traduisent pour lui « les bruits que font les bois » ¹. La nature est pour lui trop près de l'infini qu'en romantique il tâche d'atteindre pour qu'on puisse venir à elle avec des souvenirs triviaux « d'alcôve ou de boudoir » ². Il fait appel alors à l'art souverain qui est pour lui une des incarnations les plus parfaites de son idéal. Les passions de la foule n'ont rien à voir avec cette adoration sacrée. Pour atteindre à la communion complète avec le principe divin de son art, il faut être solitaire et non souillé des désirs communs. C'est par cela qu'il justifie son désir d'impersonnalité. La révélation n'arrive qu'aux yeux qui ne voient rien que la divinité : c'est pour cela qu'il faut se faire un « bouclier puissant » ³ contre ces désirs et ces aspirations terrestres qui obscurcissent la vue. L'art est une concentration du « moi » qui ne laisse rien aux autres : c'est l'individualité pure qui coupe les liens avec le commun.

« Poètes à vos luths ! l'art est ce fleuve antique
Où Thétis aux yeux verts trempa son fils naissant :
Il faut y plonger nu, pour que le flot magique
Nous fasse autour du cœur un bouclier puissant.

La foule a ses transports, ses amours et ses haines ;
Ne mêlons point notre âme à ce tumulte humain :
Aux convives joyeux le choc des coupes pleines,
A nous la lyre d'or au pilier du festin ! »

Enfin dans *Jour sans Soleil* il nous expose la base romantique des doctrines parnassiennes. Il souffre de son doute et de son désenchantement : il n'a plus

(1) *J'aimai. Qui n'aima pas ?....., Festons et Astragales.*

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

d'espoir et il n'attend plus rien de cette vie. Même l'idéal ne peut pas le défendre de l'angoisse de vivre dans ce monde et à la fin il fait une dernière tentative pour échapper à l'atteinte de la douleur; il veut se faire un bouclier et il pense qu'il lui sera fourni par l'indifférence. Toutefois cet effort vers l'indifférence et vers l'impersonnalité ne marque qu'une conscience fine du pouvoir du « moi » sur l'artiste et de sa capacité de le faire souffrir. Ses poèmes démentent la réussite de cet effort.

« Du zénith glacé je sens, comme un givre,
Tomber sur mon cœur, qui n'a plus d'amour,
Le dégoût d'être homme et l'ennui de vivre.

Les temps sont passés où sous le ciel bleu,
Sonnait dans ma chair le galop des fièvres;
Toute joie est morte ou m'a dit adieu;
J'ai le doute à l'âme et le fiel aux lèvres.

Dormez dans la nue, ô rayons sacrés !
Plus de souvenir et plus d'espérance !
Mon cœur loin de vous, descend par degrés
Sous l'océan froid de l'indifférence..... » ¹

II. — Albert Glatigny — Léon Dierx.

ALBERT GLATIGNY.

C'est Anatole France qui nous a donné la clef de la poésie d'Albert Glatigny.

« Cet étrange garçon avait la tête pleine de visions. Tous les héros et tous les drames de la Renaissance et du romantisme se logèrent dans sa cervelle, y vécurent, y chantèrent, y dansèrent; ce fut une sarabande perpétuelle. Il ne vit,

(1) *Festons et Astragales*, p. 96.

n'entendit, jamais autre chose, et ce monde sublunaire ne parvint jamais que très vaguement à sa connaissance » ¹

Ici sont notés tous les traits du romantisme : nostalgie du passé, projection du « moi » de l'artiste mécontent de sa vie réelle dans des vies plus riches, mouvement et fantaisie perpétuels et surtout ignorance voulue de ce monde. L'analyse de ses poèmes confirme ce jugement.

La poésie d'Albert Glatigny est une poésie d'échos, mais pour la plupart ses réminiscences sont romantiques. Même son poème, *L'Impassible* ²; dans lequel plusieurs ont voulu voir comme le symbole de l'école parnassienne, n'a peut-être pas échappé à l'influence de Charles Baudelaire, hypothèse étayée par la dédicace elle-même. Glatigny a réussi à donner une image symbolique de ce qu'a voulu être la poésie parnassienne. Mais il est allé plus loin et c'est par sa compréhension qu'il trahit son propre romantisme : il a indiqué, et cela très habilement, le tourment d'esprit que l'impassibilité forcée amènerait. L'impassibilité n'est qu'une apparence d'immobilité, en réalité, elle n'est que l'attitude d'un esprit fouetté par le désir d'atteindre l'infini. L'analyse de ce poème révèle le symbole :

« Je ne daigne rien voir avec mes yeux divins,
Qui, sous mes noirs sourcils, ont un éclat farouche ».

Voilà l'attitude que veulent prendre les Parnassiens. Cependant ce qui s'impose à leur vue les fait souffrir, même involontairement, et l'intensité de leur douleur comme le secret de leur personnalité se trahissent par cet « éclat farouche » des yeux qu'ils ne savent pas rendre aveugles. Or, et c'est quelque

(1) *Préface, Poésies Complètes*, p. III.

(2) *Les Vignes Folles*, 1860, p. 43.

chose que Glatigny a compris en partie, il y a un abîme entre le vœu exprimé et le vœu exaucé et accompli. Les Parnassiens ont beau déclarer avec l'Impassible :

« Insensés ! croyez-moi, jamais vos plaintes vaines
Ne hâteront le cours du sang pur dans mes veines;
Je ne pleurerai pas : je ne veux pas souffrir;
Je veux toujours rester belle, mais insensible;
Et regarder toujours de mon air impassible
Ce que le destin vient m'offrir..... »

Ils ne se rendent pas compte qu'ils se proposent d'accomplir quelque chose qui est hors de leur pouvoir. Il est admirable de vouloir rester impassible en face du destin, seulement ces « insensés » souffrent tellement qu'il leur est impossible de retenir un gémissement quand ils voient la douleur que la vie leur prépare. Au fond ils tournent dans un cercle vicieux. Etouffer le cri d'angoisse devant la cruauté de l'existence, c'est le rendre plus intense : l'émotion, approfondie par le silence, exige à la fin une issue, d'où elle sort rageuse et intensifiée. Le seul silence qui convient c'est la mort; mais devant l'impossibilité de connaître la mort et de juger de l'efficacité de son néant, s'est élevé le doute, développement logique du romantisme, et surtout un trait caractéristique de l'école parnassienne.

Toutefois, Glatigny propose une autre solution à ses contemporains. Le mot de passe qu'il invente n'est plus l'impersonnalité mais l'indifférence. C'est dans son poème, *L'Isolé*, qu'il s'explique. Il commence par une peinture du « mal du siècle » qui contient quelque chose du désespoir de Charles Baudelaire et quelque chose de la puissance de Leconte de Lisle. Même s'il ne daigne pas mourir et s'il ne veut plus vivre, au début il est encore trop sous la domi-

nation de sa personnalité pour vouloir goûter à la vie.

« Comme un satrape lourd, sur sa natte immobile,
Regarde vaguement tout passer près de lui,
Compagnon de mon corps et de ma chair débile,
O mon cœur ! tu te plais dans un superbe ennui.
Ne daignant pas mourir et ne voulant plus vivre,
Contemple les lutteurs sans décerner de prix;
Savoure, quand bien même elles te rendraient ivre
Les grandes voluptés qui naissent du mépris ! » ¹

Il se fait un bouclier de l'indifférence qui le protégera des fausses attaques de sa propre sensibilité :

« Lorsque j'aurai trouvé la griffe impérieuse
Que le destin forma pour mordre et déchirer,
Qui marche vers son but, rouge et victorieuse,
Et même en nous tuant nous force à l'adorer !

Jusque-là, jusque-là, dans ton indifférence,
Inaltérable et grave, ô mon cœur ! reste encor,
Respire les parfums cruels de la souffrance :
Le temps n'est pas venu de prendre ton essor ».

En vrai romantique, il exprime son besoin d'amour grandiose, cruel et irréalisable. S'il ne l'obtient pas il restera dans une morne indifférence; il souffrira tous les supplices sans même laisser échapper un cri; jusqu'à ce que la vie même ait peur de cette immobilité et cesse l'attaque. C'est peut-être à ce moment que la Joie pourra naître de tant de malheurs si stoïquement supportés. Et la Joie qu'il cherche est toujours celle de « l'éternel Néant », l'oubli de la vie et la paix qu'ont cherchés si ardemment Leconte de Lisle et ses confrères, et les poètes romantiques avant eux.

« Alors, ô cœur sauvage ! aucune chasserresse
N'osera pénétrer dans ton antre béant,

(1) *Les Vignes Folles*, p. 70.

Et tu pourras attendre ainsi, dans cette ivresse,
Le jour si désiré de l'éternel Néant. »

Le désir d'impersonnalité qu'ont exprimé les poètes parnassiens serait-il le résultat de souffrances supportées avec stoïcisme et auxquelles ils seraient devenus insensibles ? Cependant ils nous ont montré dans leur travail qu'ils boivent à la coupe de la vie et cela avec avidité malgré son amertume.

LÉON DIERX.

Les premiers poèmes de Léon Dierx sont l'œuvre d'un romantique, d'un romantique de la première période. Alors il n'avait aucun souci de l'impersonnalité et il raconte l'histoire de son amour malheureux sans se cacher. Comme dit Noulet¹ : « il n'y a pas autre chose dans cette œuvre de jeunesse (*Les Aspirations*) que des rêveries lamartiniennes dans la mélancolie du couchant ou la tristesse de la nuit ». Et ces rêveries sont le résumé de son drame unique, qui trouve un cadre dans nombre de ses poèmes de jeunesse, dans *Seize Ans* (p. 41), *La Valse de Weber* (p. 137), *Clair de Lune* (p. 47), *Plainte de Minuit* (p. 9), *Plainte du Matin* (p. 79). Le même critique a bien montré comment *Les Aspirations* ont subies l'influence des grands chefs du premier romantisme², influences qu'il n'a pas essayé de dissimuler, c'est pour cette raison et aussi parce qu'il a éliminé ce volume de ses poésies complètes qu'il nous est beaucoup plus intéressant d'étudier son œuvre là où, instinctivement, il incarnait déjà les doctrines parnassiennes de l'impersonnalité.

(1) *Léon Dierx*, p. 49.

(2) *Ibid*, chap. III.

Autant il s'est raconté ouvertement dans *Les Aspirations*, autant il tâche de généraliser ses sentiments dans l'œuvre qui suit. A l'exception de cette histoire d'amour, amour malheureux et unique d'ailleurs, et les péripéties d'une vie assez plate, il n'a rien à raconter de lui-même. Etaler sa vie intime est pour lui trop pénible et une offense contre le bon goût, elle n'a en effet rien d'intéressant pour un public peu compatissant aux tristesses des autres, aussi généralise-t-il ses tristesses en refoulant leur aspect essentiellement personnel et en leur donnant la forme d'un symbole qui convient aussi bien aux malheurs des autres.

Léon Dierx ne se raconte pas moins, bien qu'il le fasse d'une manière un peu différente, que les romantiques. Les romantiques se sont révélés directement à leur public : la plupart des Parnassiens font de même, mais, au lieu de se confesser, ils se laissent deviner. Toutefois qui sait lire adroitement peut les disséquer avec non moins de succès que leurs prédécesseurs. Ces vers *A Alfred de Vigny* expliquent en effet par quel moyen il se révèle et on constate que c'est justement par la tristesse romantique.

« Le Poète est l'angoisse errante en l'univers.
Il fixe au clair métal, au chant profond du vers,
Tous les reflets vivants du frisson dont il vibre,
Tous les échos perdus d'un battement de fibre
D'autrefois, d'aujourd'hui, de toujours. » ¹

Cette personnalité essentiellement romantique ², il l'a bien dévoilée dans son poème, *Le Vieux Solitaire*. Tous les traits y sont effectivement soulignés. Cet es-

(1) *Poésies Posthumes*.

(2) Cf. NOULET : « ...le talent de Léon Dierx : génie romantique qui aurait appris son métier dans l'atelier du Parnasse. Sa tendresse, sa mélancolie son délicat subjectivisme sont romantiques ; son goût de la décision, de la discrétion, du travail minutieux sont parnassiens. » (*Léon Dierx*. p. 69.)

prit en ruine qui flotte sous le symbole du vieux débris d'une barque, sans bien savoir pourquoi il est là, qui fait appel au seul port où il puisse être accueilli, c'est bien là l'idée romantique de la vie de l'artiste :

« Je suis tel qu'un ponton sans vergues et sans mâts,
Aventueux débris des tombes tropicales,
Et qui flotte, roulant des lingots dans ses cales,
Sur une mer sans borne et sous de froids climats.

.....

Tel je suis. Vers quels ports, quels récifs, quels abîmes,
Dois-tu les charrier, les secrets de mon cœur ?
Qu'importe ? Viens à moi, Caron, vieux remorqueur... » ¹

Comme Leconte de Lisle également c'est par son pessimisme surtout que Léon Dierx nous révèle sa personnalité. Le mal du siècle devient un des thèmes principaux du mouvement parnassien. Comme les romantiques, le poète parnassien se rend compte de l'impossibilité de vivre dans le cadre étroit et bourgeois que la vie moderne lui impose : comme eux il se sent destiné aux grandeurs qui n'appartiennent pas à son siècle et sa poésie est la plainte contre l'injustice d'un sort qui l'a placé dans une atmosphère qui l'étouffe. Sa révolte trouve donc dans le passé son symbole. C'est alors que Satan devient pour lui, même plus que pour les romantiques, le visage de sa haine et de sa douleur. Le désenchantement amer et terrible de *l'Épreuve* où Dierx raisonne froidement sur la bonté de Dieu, est une tendance dont on trouve l'origine dans le mouvement romantique mais qui devient une caractéristique des Parnassiens. Ils conçoivent Satan sous des traits, sinon admirables ou sympathiques, du moins acceptables. Pour les écrivains du commencement du dix-neuvième siècle

(1) *Poèmes et Poésies*, p. 86.

comme pour ceux de la deuxième moitié, Satan sera la victime du courroux d'un Dieu injuste et très souvent dans le romantisme il jouera ou essayera de jouer le rôle « du parfait Raisonneur » ¹, selon Léon Dierx. En général, quand Satan entre sur scène, il est le porte-parole du mécontentement et de l'amertume de l'écrivain romantique du dix-neuvième siècle.

La Révélation de Jubal ² est également une constatation de son dégoût de la vie dont Jubal lui-même est le symbole. En effet on trouve assez souvent dans la poésie parnassienne ces tableaux énormes de la destruction du monde et de cette vie qui a tant supplicié le poète au point qu'il semble prendre un plaisir sinistre dans cette fin imaginative. Ici encore Satan figure sous les traits du révolté fier et d'une puissance de volonté plus grande que celle du créateur. Ce qui marque peut-être une différence entre la conception de l'ange déchu chez les romantiques et chez les Parnassiens, c'est que pour les premiers Satan est plutôt la victime d'une injustice de la vie, donc comparable au poète lui-même, et c'est sa fierté en face de son malheur qui est admirable; pour les seconds il est avant tout le symbole qui justifie le dégoût du poète pour l'existence et c'est donc sa puissance de raisonnement qui prend le dessus.

En Chemin ³ est une nouvelle consécration de cette amertume plus contenue mais non moins intense que celle des romantiques. Sans aucun doute cette douleur est personnelle bien qu'il puisse voir, à la différence de beaucoup de ses contemporains, la détresse de ses semblables; quand les autres s'écartent avec empres-

(1) *Poèmes et Poésies*, p. 111, vol. I.

(2) *Les Lèvres Clores*, p. 140, vol. I.

(3) (*La Renaissance*, 20 avril 1872), *Poèmes et Poésies*, vol. I, p. 45.

sement de l'humanité moyenne, il trouve dans la misère commune un lien de sympathie :

« Les dieux sont muets, et la vie est triste.
Pour nous mordre au cœur, les crocs hérissés,
Un noir lévrier nous suit à la piste.
Sur les fronts pâlis, sous les yeux baissés,

.....
Dans les yeux éteints, sur les fronts penchés,
Je cherche et je trouve une angoisse affreuse,

.....
Et je vais ainsi, trésorier des pleurs,
En chemin quêteant soupirs et douleurs.
O passants ! vous tous qu'un regret harcèle,
Que ronge un tourment, remords ou désir,
Vous que brûle encor la chaude étincelle
Du songe enflammé qu'on n'a pu saisir;
Le destin commun avec vous m'emmène :
Inconnus, salut dans la vie humaine !

.....
Vous versez en moi, trésorier du fiel,
Un regard profond, dédaigné du ciel. »

Crépuscule est également un exemple de la pitié sociale des romantiques qui faisaient un dieu de la liberté, qui réclamaient comme droit l'indépendance de l'esprit et du corps, sympathie sincère exprimée le plus souvent par Victor Hugo, pour ceux qui n'ont pas une volonté assez puissante pour échapper au joug que leur impose la vie.

« Partout où je les vois, en leur orgueil déçus,
Tous les forçats du beau que la laideur écrase,
Je crois entendre encor, pris d'une sombre extase,
Vos clochettes, ô bœufs dans la brume aperçus. » ¹

Son poème, *Soleil Couchant* nous donne une vue d'ensemble de ses conceptions de la vie et de la mort. C'est d'abord une image puissante de l'homme mo-

(1) *Crépuscule*. (La Revue française, Septembre 1863). *Poèmes et Poésies*, p. 14, vol. I.

derne, c'est-à-dire, de l'homme romantique puisque tous les traits qu'il prête à son acteur principal sont justement ceux que l'on distingue chez le romantique. La couleur dominante de son tableau c'est celle du désenchantement et la douleur de vivre : sa désillusion est complète : la vie a commis envers lui le crime le plus cruel et le plus raffiné selon les romantiques, elle lui a enseigné « le mensonge des rêves ». Ce qu'il nous peint ici, c'est l'angoisse des vaincus qui contemplent « la vie avant d'avoir vécu » :

« Fils de la lassitude et des labeurs déçus,
Et qui, désabusé des dons qu'il a reçus,
A des printemps plus froids que les hivers polaires;

Qui, remuant la cendre immense du passé,
Initié tout jeune au mensonge des rêves,
A vu la vanité de ses luttes sans trêves,
Et sans but désormais s'en va le front baissé;

Qui, ployant sous le poids d'insupportables chaînes,
Se connaît tout entier dans la joie ou les pleurs,
Rassasié du rire autant que des douleurs.....

C'était l'homme rongé par l'angoisse, vaincu
Sous l'énervant dégoût de sa propre impuissance,
Et fatal héritier d'une aride science,
Contempleur de la vie avant d'avoir vécu.

En vain il proclamait son génie et sa gloire !
L'ennui met sur ses bras le plomb du châtement;
Et son âme qui raille, hélas ! plus tristement
Se rendort à ces bruits de pompe dérisoire. » ¹

Si cette conception de la vie est aussi triste et désenchantée que celle de Leconte de Lisle, il en est de même pour son idée de la mort. Pour lui comme pour le chef de l'école parnassienne, il n'y a pas de sécurité dans la fin évidente de la mort. Même dans son malheur il est trop conscient de la vie, il sent ses exi-

(1) (La Revue Contemporaine, Septembre, Octobre 1863), *Poèmes et Poésies*, p. 49, vol. I.

gences comme trop pressantes pour ne pas douter qu'elles ne puissent franchir le bloc scellé du tombeau. Le corps pourrit mais l'âme est quelque chose de trop éternel pour ne pas être assoiffée de bonheur, rongée de désirs insatisfaits même dans la vie d'outre-tombe :

« Sous la dent sans arrêt du démon qui le mord
Rien ne ranime plus sa force ou son courage;
Et voilà qu'il se tait sous un reste de rage,
Car il ne peut plus croire en ta promesse ô mort !

Tu ne peux rien sur l'âme. . . . »

L'expression la plus vive de son pessimisme se trouve dans ses poèmes où il traite de la mort. *Lazare*¹ par exemple, poème que Léon Dierx a très justement dédié à Leconte de Lisle, est l'expression d'un dégoût de la vie aussi intense et aussi amer que le sien. Pour le monde cette résurrection est un miracle de joie et de foi : pour le romantique c'est un symbole d'affreuse tristesse — lui, toute la vie il attend la paix des morts et la tranquillité du tombeau; qu'est-ce que le Christ aurait pu faire de plus cruel que de dérober cette joie ineffable à quelqu'un qui l'avait déjà goûtée ?

En romantique Léon Dierx idéalise la mort comme dernier but auquel la vie puisse espérer atteindre. Cependant, comme Leconte de Lisle d'ailleurs et plusieurs autres écrivains de la fin du mouvement romantique, Dierx ne peut pas accepter tranquillement sa propre conception de la mort. Son idéal est toujours troublé par ses doutes et par ses questions et il réussit parfois dans son poème, *Le Rêve de la Mort* à évoquer puissamment l'horreur d'une vie éternelle qui battrait aussi fortement dans la mort

(1) *Les Lèvres Closes*, (La Revue contemporaine, Octobre 1864), p. 125, vol. I.

future et dans l'infini qui s'ensuit que dans la douleur du présent.

- « — Qui me consolera dans le vide où je sombre ?
- En moi qui versera le repos et la paix ?
- Oh ! mourir ; ne plus voir le clair soleil jamais !
- Oh ! revivre, et jamais ne s'endormir dans l'ombre
- Le froid terrible règne en ce vide où je sombre !
- L'infini qui m'étreint ignore, hélas ! la paix ! » ¹

Enfin tout ce qu'il y a de romantique dans l'esprit et dans la personnalité de Léon Dierx émane de son poème, *Trop Loin*. C'est d'abord l'idée romantique du 'moi' artistique comme quelque chose de complètement à l'écart de l'humanité moyenne, comme quelque chose de plus extraordinaire que l'humanité elle-même.

- « Mon âme est un pays plus lointain que la Chine. » ²

Ensuite vient inévitablement l'idée de cette conscience du passé qui amène l'écrivain romantique à croire qu'il est l'aboutissement monstrueux de plusieurs incarnations des siècles passés qu'il pressent si vivants en lui. Aussi est-ce un symbole romantique à cause de son exotisme même : cette Chine, bizarre et colorée, d'une chaleur et d'une lumière éclatante, où ont éclos ces émotions dévorantes préférées des romantiques, c'est là l'Orient, le pays lointain qui n'existe que dans leurs rêves où se tendent tous leurs désirs :

- « Mon âme est un pays plus ancien que la Chine,
Mille fois plus peuplé de jaloux habitants,
Qui dans un fleuve jaune, en éclatant de rire,
Jettent leurs nouveaux-nés, comme on dit des Chinois,
Trop de monstres caducs grincent dans cet empire... »

Mais, de plus, et c'est ici que s'introduit l'idée parnas-

(1) *Les Lèvres Closes*, p. 174, vol. I.

(2) *Les Amants*, p. 59, vol. II.

sienne, c'est un pays qui est fermé aux voyageurs, surtout à ceux qui ne portent pas l'insigne des élus de l'art¹.

« Mon âme est un pays muré comme la Chine ! »²

Mais si Léon Dierx a voulu encadrer la doctrine de l'impersonnalité dans son œuvre, s'il tâche même de suivre les théories parnassiennes dans ses poèmes, c'est dans le *Prologue* des Lèvres Closes qu'il nous donne son exposition de ces idées et le reniement complet de ce qu'on a voulu voir en lui. Il commence en constatant un effort vers l'impassibilité que ses contemporains ont prêté au mouvement parnassien. Tout ce qu'il y a de vivant et d'humain en lui, il essaye de s'en dévêtir.

« J'ai détourné mes yeux de l'homme et de la vie,
Et mon âme a rodé sous l'herbe des tombeaux,
J'ai détrompé mon cœur de toute humaine envie,
Et je l'ai dispersé dans les bois par lambeaux.

J'ai voulu vivre sourd aux voix des multitudes,
Comme un aïeul couvert de silence et de nuit,
Et pareil aux sentiers qui vont aux solitudes,
Avoir des songes frais que nul désir ne suit. »

Seulement c'est un état qui s'approche de trop près de la mort pour ne pas susciter en lui l'idée de tout ce à quoi il échappe en passant par là. La mort est un état de délice auquel l'on n'accède que difficilement. Il faut d'abord souffrir en vivant, goûter le supplice de l'existence pour pouvoir se faire un idéal tellement élevé du néant. Et comme il le fait ailleurs

(1) Cf. *Le Moribond, Poésies Posthumes*.

« Chacun suit parmi tous sa seule illusion,
Seul en voit tout le gouffre après tout le rayon.
Pour lui seul parle et va, le front vermeil ou blême,
Nul n'est vraiment compris ni plaint que par soi-même ».

(2) *Trop Loïn*.

il prend la nature, à laquelle il se sent fortement lié, comme symbole de la vie entière.

« Mais le sépulcre en moi laissa filtrer ses rêves,
Et d'ici j'ai tenté d'impossibles efforts.
Les forêts ? Leur angoisse a traversé les grèves,
Et j'ai senti passer leurs souffles dans mon corps. »

Pour conserver son attitude d'immobilité il faut une lutte douloureuse¹. C'est un déchirement de soi-même pénible sinon inutile. A force d'être refoulées ces émotions deviennent trop intenses et trop accablantes pour qu'il puisse les supporter. C'est un cercle vicieux où ces « rendez-vous secrets » créés par son effort vers l'impersonnalité détruisent eux-mêmes cette attitude. En attendant la mort, les exigences de la vie sont si urgentes en lui qu'il ne peut pas les ignorer. Poète, il est un instrument trop sensible pour ne pas sentir jusqu'aux notes les plus délicates de la chanson de la vie éternelle dont il se sent même malgré lui un accord essentiel.

« Le soupir qui s'amasse aux bords des lèvres closes
A fait l'obsession du calme où j'aspirais;
Comme un manoir hanté de visions moroses,
J'ai recélé l'effroi des rendez-vous secrets.

Et depuis, au milieu des douleurs et des fêtes,
Morts qui voulez parler, taciturnes vivants,
Bois solennels ! j'entends vos âmes inquiètes,
Sans cesse autour de moi frissonner dans les vents ».

Son poème, *Dolorosa Mater*² affirme encore cette

(1) Il est intéressant de comparer ce que dit Emile Bergerat, l'ami intime de Léon Dierx, au sujet de l'impassibilité de ce dernier :

« Mon pauvre Léon Dierx, impassible ? C'est donc qu'un exco-rié vivant l'est quand il hurle ? Rassure-toi, critique, il a souffert. Toutes les douleurs lamentées, il les a endurées. J'atteste, ayant vécu dans son amitié, que sa désespérance était sincère, organique même, et qu'il paya ses vers de sa personne. »

(E. BERGERAT, *La Dépêche*, Toulouse, 1912.)

(2) *Les Lèvres Closes*, p. 159, vol. I.

conception de la nature symbolisant la vie entière et nous donne une nouvelle justification de l'effort des Parnassiens vers cette impersonnalité qu'ils ne réussissent pas à atteindre. Il suggère ici pourquoi lui, et peut-être d'autres, qui ont la même idée de la nature que lui, se sont révoltés contre cette nature. Les romantiques avaient vu en elle l'éternelle consolatrice parce qu'ils s'y voyaient eux-mêmes. Elle était pour eux en quelque sorte la forme matérielle de leurs désirs et de leurs rêves. Or pour les Parnassiens c'est seulement la forme matérielle qui reste et les obsède; ils ne lui prêtent pas leur vie imaginative et elle est pour eux une force sourde et indifférente, même hostile. Léon Dierx s'obstine à constater soit sous une forme symbolique, soit directement, son dégoût et sa haine de la vie. Essayant de l'oublier il va à la nature pour trouver ce repos et cette paix qui ressemble au bienheureux état de la mort mais dans un moment d'amertume et de désenchantement intense il se rend compte enfin que la vie et la nature ne sont pas deux puissances à part, mais que la nature c'est la vie éternelle, que la vie est la force infinie, qui ruiselle à travers l'existence et qui pénètre même cette étape fermée de la mort. C'est de cette réalisation également que vient son effort vers l'impersonnalité. La vie l'écrase, la nature qui est la vie l'écrase, l'homme est la vie c'est pourquoi il s'écarte de lui, sa propre personnalité c'est une étincelle de la vie et à elle aussi il tâche d'échapper. La complète immobilité, l'impassibilité, c'est la négation de la force qui l'a tant fait souffrir, c'est un état qui se rapproche de cette mort si ardemment désirée, si souvent appelée, donc c'est l'attitude qu'il faut adopter dans la vie pour n'être pas exposé à sa cruauté :

« Pour fuir l'homme et la vie, et lui-même à la fois ».

Dans *Soleil Couchant*, il justifie encore une fois l'effort vers l'impersonnalité. Mais au moment même de constater l'existence de ce désir et sa raison d'être il renie la possibilité qu'il soit exaucé. Le poète a beau vouloir dompter sa personnalité il y a toujours « l'impossible envie » qui le pousse vers de nouveaux élans pour développer son « moi » et qui le rend hyperconscient de sa personnalité. Malgré le désenchantement que d'avance il est sûr d'éprouver à cet égard il ne peut pas étouffer en lui le désir et la volonté.

« Dans un air sans échos sa voix s'éteint. Voilà
Qu'il méprise à la fin sa chair comme son âme,
Et que, toujours brûlé d'une invisible flamme,
Il retourne aux abris chantants qu'il dépeupla.

Mais les transports qui font la jeunesse si belle
Reviennent-ils jamais gonfler les cœurs flétris ?
Les pleurs, les repentirs, les plaintes et les cris
Ont-ils jamais ému l'impassible Cybèle ? »

La Prison est un symbole encore plus frappant de sa personnalité. Le titre de ce poème est significatif de toute une suite d'idées et de sentiments romantiques¹. La cathédrale, belle image construction de ses rêves qui, « comme les fûts », tendent toujours vers un infini insaisissable, c'est une image d'autant plus vive qu'elle suggère la vénération du romantisme pour la personnalité qu'il a engendrée. Rien de moins inattendu alors que l'orgue de sa propre douleur qu'il écoute et qu'il tâche vainement d'étouffer sous ses doigts :

« Comme les fûts nombreux des hautes cathédrales,
O rêves de mon cœur, vous montez ! Et je vois

(1) Cf. NOULET : « Il aimait l'art comme le prisonnier aime l'espace, d'espoir seulement. La poésie le libérerait de l'atmosphère pesante dans laquelle il vivait. (*Léon Dierx*, p. 46.)

L'ancien encens encore endormir ses spirales
A l'ombre de vos nefs, ô rêves d'autrefois !

Comme un orgue dompté par des mains magistrales,
O ma longue douleur ! je t'écoute : et ta voix
Murmure encore l'écho des plaintes et des râles
Que j'ai depuis longtemps étouffés sous mes doigts. » ¹

Imprégné de ce que Gustave Flaubert a appelé le « mysticisme esthétique » et dont il parle en termes religieux, Dierx se nomme comme le font les romantiques, le « prêtre » de la chapelle qu'il érige à ce qu'il y a de précieux en son esprit. « L'insulte » dont il parle est toujours l'injustice du sort qui l'a jeté dans un monde où il ne peut pas vivre, l'injustice de la société et surtout du « bourgeois ». Il se décide alors, ne pouvant plus supporter les demandes de cette personnalité exigeante, à la détruire ; il ne s'aveugle pas et sait bien que dans cette destruction il risque de se détruire lui-même. Comme Flaubert il s'est rendu compte de l'angoisse encore plus poignante que celle du mal héréditaire du siècle qu'il y a pour l'artiste dans cette lutte contre lui-même.

« Allons ! prêtre enfermé qui saignas sous l'insulte,
N'as-tu pas renié ton église et ton culte,
Et brisé l'encensoir aux murs de ta prison ?

Debout ! Etends les bras sans fermer les paupières !
Qu'ils croulent, ces arceaux dont tu sculptas les pierres,
Dût leur poids t'écraser du coup, comme Samson. »

Il n'y a pas dans les poèmes des *Amants* la moindre idée d'impersonnalité ni d'impassibilité. *L'Enclume* est le démenti complet de tout effort que Dierx aurait pu faire pour ne pas se raconter directement. Quand la vie, et ici il veut dire plus spécifiquement l'amour, offre seulement le désenchantement et l'angoisse, il

(1) *Poèmes et Poésies*, p. 85, vol. I.

reste toujours un consolateur, l'art. Comme le forgeron, le poète reprend donc son travail, rallume le feu de ses rêves et frappe sur l'enclume de sa propre expérience pour façonner la matière de ses poèmes. L'image symbolise le procédé d'art romantique.

« A l'œuvre ! forgeron ! Rallume
Ton feu, puis souffle avec ardeur !
Mais frappe fort, puisque l'enclume,
Malheureux, c'est ton propre cœur ! » ¹

III. — Catulle Mendès — Xavier de Ricard.

CATULLE MENDÈS

Catulle Mendès lui-même nous avoue le romantisme de son état d'âme. M. Maurice Souriau a beau prétendre qu'il ne le fait pas sans arrière pensée ², l'œuvre de cet écrivain parnassien est là pour soutenir les considérations hardies de *La Légende du Parnasse Contemporain*.

« Impassibles, nous, bon Dieu ! Vous ne tarderez pas à voir dans la suite de ces causeries que nous n'étions rien moins que cela.....

Donc, être des poètes personnels et nouveaux, sans vouloir rénover de fond en comble l'art poétique du dix-neuvième siècle tel que l'avait promulgué Victor Hugo, être soi tout en procédant de lui, ce fut l'ambition de la plupart des Parnassiens. » ³

En discutant l'artiste, Catulle Mendès va encore plus loin dans cette profession de foi romantique. Il ne lui suffit pas de voir dans Victor Hugo, et avec juste raison, une des sources les plus fécondes de

(1) *Les Amants*, p. 90, vol. II.

(2) *Histoire du Parnasse*, p. XVIII.

(3) *Première Conférence*, p. 8 et 27.

ce que le dix-neuvième siècle a apporté de neuf à l'art, mais, définissant l'artiste, c'est-à-dire ce qu'il a tâché lui-même de réaliser dans l'art, il le peint en romantique. Il n'est pas question de cacher sa personnalité, il oublie complètement la « divine pudeur » que doit avoir l'artiste, selon les Parnassiens, vis-à-vis du public, et il admet l'impossibilité de rien faire en art qui ne soit marqué du sceau de son propre « moi ».

« Toute son âme (de l'artiste), avec ses rêves de sublimités ou ses appétits de bassesses, avec ses amours et ses haines, il la met dans le portrait qu'il croit faire et ce portrait, toujours, tient plus du peintre que du modèle.....

Notre personnalité même, s'insinue, se répand, avec ses fringales abjectes, dans tout ce que nous faisons, emplit notre œuvre, devient notre œuvre elle-même. » ¹

Si M. Maurice Souriau a raison de douter de la sincérité de Catulle Mendès, il trouve dans le *Finale des Sénérades* de quoi étayer son hypothèse. Catulle Mendès se décrit ici avec l'assurance d'un enfant gâté du romantisme, mais on peut se demander s'il pourrait se moquer si hardiment de quelque chose dont il ne serait pas complètement en possession. Au fond le romantisme, c'est une façon de sentir et de réagir contre la vie, c'est un état qu'on doit vivre avec ses propres nerfs. Il a beau rire des tendances dont il se sait profondément atteint, il n'admet pas moins que « le spleen a de sinistres charmes ». Ses remords peuvent être en partie imaginés, son cœur ne saigne peut-être quelquefois que pour la rime, mais cela n'explique ni sa poésie ni sa prose.

« Je n'ai jamais commis de crime.
On ne m'a pas assassiné.
Mon remords fut imaginé,
Et mon cœur saigne pour la rime.

(1) *Deuxième Conférence*, p. 144 et 145.

Jeune, on aime à parler frépas.
Byron, Musset, l'exemple tente.
Sais-tu de quoi l'âme est contente ?
De montrer qu'elle ne l'est pas.

Le spleen a de sinistres charmes,
On a le caprice entêté
D'affirmer sa virilité
Par le désespoir et les larmes. »

Toutefois on ne peut pas douter complètement du désespoir qu'il peint dans son poème, *Ariane*. S'il y a plus d'un écho de l'esprit de Baudelaire dans cette description, trop fantastique peut-être, on sent qu'il ne se complait pas dans une désillusion essentiellement irréaliste.

« O détestable gîte
De monstres ! longs abois
Du bois
Qu'un souffle impur agite !

Dans les repaires noirs
Où leur venin s'égoutte,
J'écoute
Ramper mes désespoirs ! » ¹

Il n'est pas douteux qu'il a fait un effort vers l'impersonnalité, tendance de l'école dont, selon Souriau, il se serait considéré le chef. Tout de même il est significatif que ce credo figure dans le volume de poèmes que lui-même a intitulé « lyrique ». Veut-il dire ici que seules sa douleur et ses larmes n'aient pas le droit d'être étalées au public ? Cependant, sous le prétexte de s'interdire de se raconter, il se complait dans son désenchantement d'artiste romantique. Et l'excuse même qu'il s'offre pour ne pas le traduire est romantique : c'est une angoisse exagérée, trop grandiose pour pouvoir emprunter les vers mesquins de la réalité.

(1) *Philoméla*, 1854, p. 8.

« Tu ne parleras pas, ô mon âme inquiète !
Rien ne révélera ton mal intérieur.
Pas de sanglots humains dans le chant du poète.

D'autres accepteront ce rôle inférieur;
A défaut de vertu j'ai la pudeur des larmes
Et veux grincer des dents sous un masque rieur.

Rien ne dira parmi les stances de mes carmes
Les fruits amers sucés, les noirs calices bus,
Et mes sommeils hantés de funèbres alarmes,

Et mes rêves épris d'érotiques abus,
Ma belle soif de neige idéale et ma haine
Pour les vulgaires cœurs affamés de rebuts !

Nul ne descend que moi dans l'horrible Géhenne
Où mes vieux désespoirs se plaignent sourdement;
Seul je connais ma faute et seul j'en sais la peine.

Si je mettais en vers mon infernal tourment,
Comme un habit de nain qu'endosse une géante
La strophe craquerait épouvantablement. » ¹

Son poème, *L'Asile*, commente l'effort fait par ses contemporains vers l'impersonnalité. Comme eux, il sent le besoin de chercher quelque « désert » où sa douleur « ait son affinité secrète qui l'apaise », où son cœur « meurtri » puisse enfin trouver la paix de la solitude. Mais au lieu de se défendre, même à lui-même, de connaître sa propre angoisse, il l'étudierait, il la goûterait avec volupté. Or s'il suffit de trouver le plaisir dans la souffrance pour être marqué du sceau du romantisme, Catulle Mendès voit encore une cause d'orgueil dans cette manière de réagir qui n'appartient pas au commun des hommes :

« pareille à quelque horrible fleur,
Tu t'épanouiras dans l'ombre, ô ma douleur !
Au milieu de la nuit et des silences graves,
Tu pousseras ton noir branchage sans entraves !
Tes racines toujours plus avant dans ma chair

(1) *Pudor, Philoméla*, p. 30.

S'enfonceront ainsi que des vrilles de fer,
Et mon sang, et mon sang les gonflera de sèves !
Tant qu'à la fin, hanté d'inexprimables rêves,
Pâle sous ton étreinte, ivre de tes parfums,
Je m'endorme à côté de mes espoirs défunts.....
Car je t'aime à jamais, ô douleur, ô farouche
Amoureuse ! et j'unis mes lèvres à ta bouche.
Par toi l'âme s'exhale en cris mélodieux,
Et les désespérés sont semblables aux dieux ! » ¹

Au fond, les poèmes où Catulle Mendès tâche d'expliquer les doctrines parnassiennes, et ceux où il exagère ces tendances, mettent en lumière la fausseté de cette attitude. Tout en se défendant de se raconter il le fait et de la même manière que les romantiques. Il est tour à tour « un des vaincus de la grande bataille » qui a connu la « gloire des défaites », qui meurt « sans avoir jeté son bouclier » ² : son âme est une « ruine antique » hantée par « des démons pareils à des épileptiques » ³ : ses aspirations sont si fiévreuses qu'il frapperait « du pied les plus hideux trempains pour atteindre le vol énorme des comètes » ⁴ : son cœur est un « glacier sur des volcans éteints » ⁵ :

Parfois il bâille, alors tout s'abîme en un gouffre
Qu'emplit l'exhalaison d'une mare de souffre;
Et toi seul, cœur profond, tu sais ce que je souffre ! »

Enfin *Pantéleia* est le résumé de son romantisme. Il admet, avec l'exagération caractéristique du mouvement l'élan vers un idéal imprécis dans sa splendeur, il admet le déchaînement des passions qu'entraîne cet élan et l'orgueil de ces déchaînements.

« Vers l'Idéal lointain nous allons, ô mon âme,
Nous allons, éveillés des terrestres sommeils;

(1) *Philoméla*, p. 64.

(2) *Le Vaincu*, *Sonnets*, p. 73.

(3) *La Ruine*, *Sonnets*, p. 79.

(4) *L'Amour Fatal*, *Sonnets*, p. 87.

(5) *Le Glacier*, *Sonnets*, p. 93.

Notre élan, qui s'accroche à des broussailles d'astres,
Ainsi que des cailloux fait rouler les soleils !
.....

De la vie échappé sans entrer au tombeau,
L'homme plane, et l'amour, rut de l'âme extatique,
S'échauffe à la splendeur fécondante du Beau !

Le Lyrisme mugit comme un vent boréal.
Dans l'alcove d'azur que l'étoile bigarre,
L'âme un instant s'accouple au farouche Idéal » ¹

LOUIS-XAVIER DE RICARD.

Louis-Xavier de Ricard prend la Vénus de Milo ² comme symbole de son impersonnalité, mais il n'apporte dans son aveu rien de nouveau :

« Poète, garde ainsi ton âme intacte et fière;
Que ton esprit, vêtu d'impassibilité,
Marche à travers la vie au but qui l'a tenté. »

Toutefois il ne fait aucun effort pour dissimuler que sa réaction devant cette statue est romantique et les charmes qu'il prête au visage de pierre et les émotions qu'il ressent en la regardant ne dénotent point l'impassibilité. Ce n'est pas la forme de la statue qu'il traduit dans ses vers, c'est le sentiment de sa propre expérience devant elle :

« O Vénus de Milo, grand poème sculpté,
Les charmes infinis rêvent sous ta paupière,
Et les baisers muets de tes lèvres de pierre
Font descendre en nos cœurs la sainte volupté. »

Dans *Les Formes* ³, il fait un autre effort vers l'impersonnalité, de même dans *Sérénité* ⁴, mais il y

(1) *Panteleia*, vol. I, p. 99.

(2) *L'Art et l'Histoire*, Ciel Rue et Foyer.

(3) *Les Dieux*, Ciel, Rue et Foyer.

(4) *L'Amour*, Ciel, Rue et Foyer.

renonce absolument dans *L'Egoïste*¹ et veut que le poète, au lieu de se tenir à l'écart de la société qui le méprise, aide l'humanité par la révélation que lui accorde la poésie. Ici il se rapproche davantage des premiers romantiques qui croyaient encore à la mission sociale du poète. Toutefois il ne laisse pas de place à l'impassibilité parnassienne dans son idéal :

« Honte à l'indifférent ! Inutile sur terre,
Tous ses jours ont passé dans l'ombre inaperçus.

.....

Sache que la Raison n'est point l'Indifférence;
Que chacun ici-bas se doit au bien commun;
Et que tout être enfin qui peut agir et pense
Doit à l'humanité son secours opportun..... »

Pour Ricard, le poète est aussi un élu de la religion de la Beauté et il est même assez hardi en le symbolisant :

« — Mais nous qui sommes
La révolte éternelle et l'éternel désir,
Sans pitié pour les Dieux nous pleurons sur les hommes,
Entre nous et les Dieux il a fallu choisir ! »²

Il voit le poète comme un Moïse moderne guidant la société vers la Terre-Promise³, et son orgueil d'artiste romantique est si fort qu'il finit par voir en lui-même, poète, la forme palpable de l'idéal qu'il cherche :

« Dieu, dit-on s'est fait Christ, et le poète en somme
En ces temps positifs, c'est l'Idéal fait homme »⁴

Les moyens qu'il propose au poète pour accomplir cette tâche sont caractéristiques de son romantisme.

(1) *Les Chants de l'Aube*.

(2) *Au Bord d'une Fenêtre, L'Art et l'Histoire, Ciel Rue et Foyer*.

(3) *Amour, Anathème sur la jeunesse d'Aujourd'hui, Les Chants de l'Aube*.

(4) *Amour, L'Apôtre, Les Chants de l'Aube*.

Comme ses prédécesseurs il fait l'apothéose de l'amour grâce auquel il peut exprimer librement sa personnalité. Donc, c'est surtout à la femme que s'adresse sa poésie :

« Poètes, penseurs, écrivains, instruisez et éclairez la femme; c'est d'elle seule, que dépend la régénération de l'humanité. » ¹

Son idéal, au lieu de devenir insaisissable, se revêt d'une forme concrète et même, quand il aura perdu toutes ses autres illusions, la femme le consolera et il trouvera son « chemin de Paros » dans l'amour :

« Moi qui, de tous ces Dieux ai fait une hécatombe,
Moi, calme fossoyeur qui jette dans la tombe
Les débris de ma foi,
Ah ! qui puis-je invoquer sinon toi, chère femme ?
Tous, muse, saint et Dieu, tous ces morts de mon âme
Je les retrouve en toi. » ²

Ses idées morales même se fondent sur l'amour et il affirme hardiment :

« Tout être est criminel de qui l'âme insensible
Aux plaisirs de l'Amour veut et peut se fermer;
Le Bonheur, loin de lui, s'enfuit, onde intangible;
Pour être juste, il faut aimer. » ³

Et sa croyance devient à la fin une foi religieuse qui a pour enseigne, « l'amour, tel que je l'entends, est le nom de Dieu même » ⁴.

Avec de telles idées, il lui est impossible de cacher sa personnalité et il n'est donc pas étonnant que lorsqu'il se raconte, il le fasse en romantique. On retrouve dans sa description les caractéristiques,

(1) *Préface dédicatoire aux jeunes filles, Amour, Les Chants de l'Aube.*

(2) *Ouverture, 2 juillet 1864, Ciel, Rue et Foyer.*

(3) *Dieu, Les Chants de l'Aube.*

(4) Notes de la Préface, *Les Chants de l'Aube.*

l'exaltation continuelle qui lui défend le repos, la recherche de l'idéal et de cet inconnu qui peut tromper la banalité de l'existence et enfin le désir d'y échapper :

« Sois douce; quand, hélas ! le baiser de ma lèvre
Se mouillerait de pleurs où frémirait de fièvre,
Pardonne-moi toujours : je suis l'être agité

.....

Toujours je veux aller sans m'arrêter jamais. » ¹
Toujours je veux aller sans m'arrêter jamais. »

(1) *Aspirations indéfinies, Les Lutttes, Ciel, Rue et Foyer.*

CHAPITRE IV

LE PARNASSE A SON APOGÉE

A la différence du chapitre précédent où le classement adopté s'explique par un ordre chronologique, le chapitre IV marque le commencement d'un retour à un subjectivisme que le poète ne tâche en rien de dissimuler.

Partant de Hérédia dont l'œuvre constitue l'apogée du Parnasse, le but de l'école atteint, l'impersonnalité, l'on rencontre Coppée et Prudhomme chez lesquels la personnalité s'affirme de plus en plus, pour arriver avec Verlaine au point de départ de l'école symboliste où toute préoccupation d'impersonnalité va disparaître.

I. — José-Maria de Hérédia.

En apparence José-Maria de Hérédia est celui des poètes parnassiens qui soutient le mieux les doctrines d'impersonnalité, même d'impassibilité, formulées par cette école. Chez lui on pourrait citer peu de mots qui dévoilent la personnalité de l'écrivain. L'homme réussit à se cacher derrière ses sonnets et l'observateur insouciant ne peut que rarement discerner le « moi » du poète.

Au premier coup d'œil il faut donc traiter José-Maria de Hérédia comme l'exception qui confirme la

règle parnassienne. Cependant l'analyse de son œuvre, dans laquelle sa personnalité ne semble s'affirmer qu'à de rares moments, aboutit à la révélation d'un caractère romantique.

La marque essentielle de son romantisme c'est son effort pour échapper à son siècle, de sorte qu'il y a seulement un poème et quelques sonnets sur la nature qui traitent spécifiquement de ce qu'il voit autour de lui. Pour le reste de son œuvre, c'est le monument significatif d'un effort pour s'encadrer plus richement et d'une manière convenant mieux à son romantisme fondamental, à la recherche du milieu où le « moi » peut s'épanouir selon son gré. Le présent n'a rien à lui offrir; il le renie et se contente de vivre dans un passé qu'il construit et qu'il embellit à l'aide d'une érudition qu'affectaient ses contemporains, d'un procédé imaginatif non moins puissant que celui des romantiques. Son évocation du passé, et en effet c'est en cela que consistent ses sonnets, n'est pas un simple exercice de reconstruction érudite ou scientifique, la manière dont il présente chaque aspect de l'histoire le prouve. Il ne raconte pas ce qu'il voit comme spectateur impersonnel; il présente dramatiquement les visages du passé. Et puisque c'est un cadre imaginatif il y prête toute la couleur et toute la richesse de vie qu'il ne peut pas trouver dans la morne réalité de son propre monde.

« La moitié de mon âme est dans la nef fragile
Qui, sur la mer sacrée où chantait Arion,
Vers la terre des Dieux porte le grand Virgile », ¹
(Revue des Deux Mondes, 1^{er} janvier 1888, p. 211).

S'il tâche d'échapper à son siècle en fuyant vers le passé, il exprime également sa personnalité par

(1) *Pour le Vaisseau de Virgile, Rome et les Barbares, Les Trophées.*

son appréciation de la nature. Ses sonnets sur la beauté naturelle seront toujours les poèmes les plus personnels. C'est comme si devant la nature il ne craignait pas de se révéler en la réclamant comme une autre expression de sa propre personnalité. En effet ce n'est pas la nature qu'il voit, c'est plutôt les attitudes et les désirs de son « moi » qui s'y reflètent. Ce procédé d'identification du « moi » avec la nature, il l'expose clairement dans le beau sonnet, *La Sieste*. La nature, resplendissante sous le soleil du midi et parfumée de ces émanations qui semblent plus fortes par cette riche chaleur, lui sert de matière concrète pour symboliser les « états fuyants » de ses rêves, il les extériorise en les revêtant des couleurs de cette beauté qui l'environne :

« Et, sur mes cils mi-clos alanguis de sommeil,
De mille éclairs furtifs forme un réseau vermeil
Qui s'allonge et se croise à travers l'ombre chaude.

Vers la gaze de feu que trament les rayons,
Vole le frêle essaim des riches papillons
Qu'enivrent la lumière et le parfum des sèves;

Alors mes doigts tremblants saisissent chaque fil,
Et dans les mailles d'or de ce filet subtil,
Chasseur harmonieux, j'emprisonne mes rêves. »

(Le Parnasse Contemporain, 1876, p. 191).

Même son rêve de liberté, idée essentielle de la doctrine romantique, il le trouve dans la nature, encadré par la solitude austère des montagnes :

« Et sur ces sommets clairs où le silence vibre,
Dans l'air inviolable, immense et pur, jeté,
Je crois entendre encor le cri d'un homme libre ! » ¹

(Revue des Deux Mondes, 1^{er} février 1893, p. 658).

Cette idée de la nature comme un autre soi-même,

(1) Aux *Montagnes Divines, Sonnets Epigraphiques, Les Trophées*.

meilleure consolatrice que sa propre personnalité, force plus riche et plus puissante par tout ce qu'il lui prête et qu'il a voulu trouver en lui-même, il la suggère dans son sonnet *Bretagne*¹ et il l'expose clairement dans *Mer Montante*. Si l'océan lui parle d'une voix fraternelle, c'est parce que c'est sa propre voix qu'il lui prête, ses propres paroles que son imagination lui fait prononcer. Il semble suggérer ici par les mots « vainement éternelles » qu'il y a plus de lien entre le poète et la nature qu'entre lui et les Dieux qu'il a créés à sa propre image, c'est-à-dire qu'il peut plus facilement prêter ses émotions aux forces naturelles qu'aux forces qui prennent naissance dans son esprit. Toutefois ce lien de sympathie qui existe entre le poète et la nature est un trait éminemment romantique.

« Et j'ai laissé courir le flot de ma pensée,
Rêves, espoirs, regrets de force dépensée;
Sans qu'il en reste rien qu'un souvenir amer.

L'océan m'a parlé d'une voix fraternelle,
Car la même clameur que pousse encor la mer
Monte de l'homme aux Dieux, vainement éternelle. »

(La Conférence La Bruyère, 1862-1863, p. 411).

Sa conception de la mort, inspirée d'un lyrisme heureux d'espoir dans *La Vie des Morts*², il l'a résumé d'une manière plus hardie dans *La Mort de l'Aigle*. Ici l'idée est imprégnée de romantisme, ce qui fait qu'il voit la mort comme dernière récompense et dernière gloire d'une vie trop souvent terne et monotone :

« Heureux qui pour la Gloire ou pour la Liberté,
Dans l'orgueil de la force et l'ivresse du rêve,
Meurt ainsi d'une mort éblouissante et brève ! »

(Revue de Paris, 4 décembre 1864, p. 345).

(1) *Bretagne*, (Vie Moderne, 23 juillet 1887, p. 476), *Les Trophées*.

(2) *La Vie des Morts*, (Le Parnasse Contemporain, 1876, p.193).

Cependant *Le Laboureur* présente indirectement un autre aspect de la question qui préoccupait tellement ses contemporains. Comme eux il a dû être atteint de ce pessimisme résultant de ce qu'il ne trouve rien dans le présent pour contenter son esprit, ce pourquoi il cherche ailleurs une consolation. Les Parnassiens l'ont cherchée surtout dans les religions et les croyances du passé, mais comme Leconte de Lisle, Hérédia trouve là un noir élément de doute. Ce doute il l'exprime d'une manière saisissante de simplicité. Il ne voit pas, même dans la paix de la religion de la Grèce ancienne, le repos auquel il aspire. Même par la mort l'homme ne peut pas échapper aux exigences de la vie.

« Mais il est las d'avoir tant peiné sur la glèbe
Et songe que peut-être il faudra, chez les morts,
Labourer des champs d'ombre arrosés par l'Erèbe ».

(Revue des Deux Mondes, 15 mai 1890, p. 463).

Pour un écrivain qui a beaucoup des goûts et des marques apparentes du romantisme, sauf ceux de se raconter directement, il est probable qu'il a ressenti tout de même les demandes urgentes de son « moi » pour se révéler. Les romantiques, et Hérédia est romantique sauf sous cette apparence trompeuse d'impersonnalité, sont des écrivains trop conscients d'eux-mêmes pour pouvoir s'oublier ou refouler complètement leurs réactions à la vie. C'est de la trame de ces propres sentiments, de ces préférences, de ces préjugés et de ces haines qu'ils tissent ce qui sera l'œuvre qu'ils présenteront au monde. S'ils tâchent de cacher cette vie intime, ou de l'éloigner des yeux trop curieux des souffrances d'autrui, ils ne réussissent qu'à donner une autre direction à leur confession. Et c'est ce que fait Hérédia. S'il ne vit pas en apparence dans ses sonnets, si ceux-ci ne disent

pas les battements de son cœur, il vit dans les personnages par lesquels il présente ce qui est pour lui le passé.

Comme Victor Hugo qui insuffle son lyrisme débordant à ses *Hermani* et ses *Ruy Blas*, comme Alfred de Musset qui vit à travers les sentiments délicats qu'il prête à ses personnages, Hérédia s'incarne dans ses héros et dans ses dieux mythologiques et vit à leur place le drame qui s'est déroulé dans le passé qu'il reconstruit à son gré afin d'y trouver ce qu'il cherche. Rien d'historique par exemple dans le tableau qu'il nous présente d'Antoine et Cléopâtre à Actium. Ils sont tous les deux des personnages modernes ou plutôt d'un siècle indéfini et qui ressentent les mêmes sentiments que leur auteur ressentirait à leur place. Les détails du tableau sont corrects; pas d'erreur, pas d'anachronisme dans la construction du cadre; l'érudition de Hérédia le lui défend d'ailleurs. Cependant s'il a réussi à présenter le drame entier il l'a fait grâce à son habileté d'auteur dramatique qui sait partager la vie de ses personnages pour concentrer en un moment de crise les éléments séparés de leur tragédie : l'amour, le devoir, le remords, et la défaite. C'est là toute la différence entre ce qui est historiquement possible, sinon probable, et ce qui est vrai selon les chroniques. Ce n'est pas « l'ardent *Imperator* »¹ qui se penche sur les lèvres de Cléopâtre; c'est Hérédia qui se substitue à lui pour lire dans le passé avec une interprétation entièrement personnelle.

Le procédé employé ici, et que l'on retrouve dans beaucoup d'autres sonnets, est mis en évidence dans le *Sphinx*. Ici en apparence rien que le vieux mythe que l'on rencontre si souvent dans les légendes de

(1) *Antoine et Cléopâtre*, (*Monde Poétique* 1884, pp. 303-305).

la Grèce ancienne. Cependant deux choses sont à remarquer. D'abord le mythe n'est pas exposé simplement; la présentation est dramatique. Hérédia prend l'action en pleine crise et agit lui-même avec les deux personnages qu'il met en scène. Ensuite, il prête très subtilement à ce mythe une signification symbolique. Si le Sphinx est la figure légendaire qui attire et qui menace, il symbolise également l'art sacré qui enchaîne invinciblement ses victimes qui subissent leur supplice avec joie. Combien de ces martyres du romantisme ont crié avec Hérédia : « — Qu'importe le supplice, si j'ai conquis la gloire et ravi le baiser ? » ¹ et combien, dans leur recherche effrénée d'une garantie de paix qui mettra une fin à leurs désirs, ont répondu à la menace de la mort avec les mêmes mots que lui — « O délice » ?

Il y a cependant au moins trois sonnets où il se révèle en termes certains et de plus en romantique. *La Conque* par exemple est le symbole d'un esprit troublé par l'amour, sentiment qui pour les romantiques est aussi intense qu'il est inoubliable. Son aveu se fait directement.

« Mon âme est devenue une prison sonore :
Et comme en tes replis pleure et soupire encore
La plainte du refrain de l'ancienne clameur;

Ainsi du plus profond de ce cœur trop plein d'Elle,
Sourde, lente, insensible et pourtant éternelle,
Gronde en moi l'orageuse et lointaine rumeur. »

(Parnasse Contemporain, 1866, p. 13).

Dans *La Vie des Morts* c'est son orgueil d'artiste qui parle, orgueil romantique qui fleurit comme la « rose ensanglantée », qu'il imagine comme le symbole de son corps après la mort. *Plus Ultra* cependant explique plus pleinement cet aspect de son

(1) *Sphinx*, (Les Trophées 1893, première édition).

romantisme. Ici c'est le véritable cri de ce mouvement qui est la fière exaltation d'un effort pour échapper à la réalité. Nul souci dans ces vers de garder « l'infranchissable glace » de l'impersonnalité; son élan déborde et il avoue sa recherche pour l'introuvable.

« Partons ! Je briserai l'infranchissable glace,
Car dans mon corps hardi je porte une âme lasse
Du facile renom des Conquérants de l'or.

J'irai. Je veux monter au dernier promontoire,
Et qu'une mer, pour tous silencieuse encor,
Caresse mon orgueil d'un murmure de gloire. »

(Parnasse Contemporain, 1876, p. 194).

Le point de vue de Hérédia, en ce qui concerne l'impersonnalité qu'ont formulée les Parnassiens comme principe esthétique, est pleinement exposé et raisonné dans son discours de réception à l'Académie Française (le jeudi 30 mai 1895). Il commence par discuter une proposition de la préface du premier volume d'odes de M. de Mazade auquel il va succéder. « Il a cherché à s'éloigner de cette voie toute personnelle où on a entraîné la poésie; cette façon familière de mettre son cœur à nu devant le public ne convient qu'à quelques rares hommes d'élite ». Hérédia est pleinement d'accord sur ce point. Seulement il fait des réserves sur l'impersonnalité complète qu'ont revendiquée ses contemporains parnassiens. Tout en admettant que « ces confessions publiques, menteuses ou sincères, révoltent en nous une pudeur profonde », il fait une exception du génie en affirmant que « seul le génie a le droit de tout dire ». C'est-à-dire qu'il garde une porte de sortie pour les rares occasions où il s'est permis de montrer sa propre personnalité, parce qu'au fond il n'a pas gardé l'impassibilité complète qu'on lui a attribuée.

Il va même plus loin dans cette voie et nous expose, tout en parlant d'une façon générale, ce que sont ses propres procédés. Selon lui le poète a le droit de se raconter à condition qu'il ne le fasse pas ouvertement. Exposer ses sentiments intimes sans tâcher de les déguiser, ce serait pour lui comme pour les Parnassiens, une impertinence. Les étaler en les généralisant sous le masque d'une « idéalisation naturelle ou volontaire », voilà ce qui est seulement permis. Pour expliquer cette attitude il emploie le raisonnement fait par tant d'autres écrivains et surtout par les naturalistes qui ont tâché de garder cette impersonnalité qui convient au spectateur. Ce qu'il y a dans le cœur de « l'homme d'un jour » quelque grand qu'il soit, doit toujours être éphémère. La tâche de la poésie est de raconter et d'exposer ce qu'il y a de vérité éternelle et c'est pourquoi la vraie poésie est dans la nature et dans l'humanité. Depuis les temps anciens la poésie n'a rien pu inventer de neuf sauf « quelques images (neuves) pour peindre ce qui a toujours été ». Il n'y a également rien de neuf dans la personnalité et il convient alors au poète de choisir comme sujet ce qu'il y a de permanent et de général, c'est-à-dire l'humanité. C'est ici que Hérédia introduit l'idée qui expliquera le mieux ses procédés d'art. « D'ailleurs, le moi, ce moi haïssable, est-il plus nécessaire au drame intérieur qu'à la publique tragédie » ? Il se réserve ici le droit de regarder le monde non comme spectateur, mais comme artiste principal, ce qui suit le prouve. Il essaye de s'éloigner de sa propre personnalité, d'écarter ce « moi haïssable » en regardant froidement ce qu'il appelle avec un préjugé personnel et romantique « la publique tragédie ». Or ce qu'il fait c'est de s'y projeter et de jouer lui-même le rôle important. « Racine est-il moins passionné pour avoir

chanté, pleuré et crié ses passions par la voix suave ou terrible de Bérénice, d'Achille, d'Hermione, de Mithridate et de Phèdre ? ». Même sa conception de l'auteur dramatique est consciemment personnelle, puisqu'il ne le voit pas comme quelqu'un qui arrange ses marionnettes et qui se tient froidement à l'écart, mais comme celui qui agit par elles, qui ressent leurs passions et qui vit à travers la vie superficielle qu'il leur prête. Pour Hérédia les dieux, les héros, les figures légendaires de l'antiquité, du Moyen Age ou de la Renaissance ne sont pas des conceptions ayant une vie palpable hors de sa propre imagination : ce ne sont que des reflets éminemment personnels de ses propres humeurs et de sa vie à lui. D'ailleurs cette supposition est confirmée par la phrase qui termine ce raisonnement sur la réalité de l'impersonnalité : « le don le plus magnifique du poète est la puissance assurément divine qu'il a de créer à son image des êtres vivants et d'évoquer les Ombres ». Ici Hérédia s'empare des droits d'un dieu créateur, donc rien de plus personnel et de plus subjectif puisque la création qu'il envisage n'est pas quelque chose hors de lui, mais une répétition de sa propre personnalité. Il conçoit l'auteur dramatique comme quelqu'un qui insuffle sa propre vie aux petits êtres de fantaisie qu'il se plaît à construire pour prononcer les paroles qu'il ne peut pas prononcer lui-même par excès de fierté, de même il croit le poète trop pudique pour se révéler au monde qui n'écoute pas, et à qui il suffit de se confesser soi-disant en discutant le monde extérieur et les vérités éternelles; mais en réalité le poète ne voit l'humanité qu'à travers son propre esprit et ne peut présenter cette humanité qu'à sa propre image.

Il peut paraître étonnant que Hérédia, bien que

fondamentalement romantique, ait été relativement mis au second rang dans cette thèse. Peut-être n'est-il pas ici à sa place ?

En effet, s'il est le plus grand des poètes parnassiens, le plus artiste, son œuvre de courte haleine et la formule qu'il adopte du sonnet de quatorze vers lui permettent aisément de rester impersonnel et lui donnent en vérité peu d'occasion de figurer dans les tableaux qu'il décrit.

II. — François Coppée — Sully Prudhomme.

FRANÇOIS COPPÉE.

François Coppée appartient à une époque donnée de l'école parnassienne mais quand il révèle ses propres sentiments, et il le fait assez souvent, il appartient aux romantiques de la génération de 1830, cela cependant avec une exaltation beaucoup moins persuasive que ses prédécesseurs. Il a beau dire avec les Parnassiens :

« Comme on donne sa main, mais sans ôter son gant...
Il ne dit qu'à moitié le secret de son âme;
Il jette la réserve entre le monde et lui,
Et de son désespoir ne montre que l'ennui.
Né fier, il garde encor la pudeur de sa peine. » ¹

Son impersonnalité n'est pas convaincante. D'abord parce qu'il se permet de penser tout haut, ce qui rend inutile toute prétention à ne rester que le spectateur du drame qu'il raconte.

(1) *Olivier*, 1876.

« Excusez. J'oubliais que je conte une histoire :
Mais en parlant de moi, lecteur, j'en fais l'aveu,
Je parle d'Olivier qui me ressemble un peu ».

Ensuite parce que voulant se cacher aussi complètement que possible aux yeux du « vulgaire » il admet qu'il montre son ennui. C'est par la plainte de leur « ennui » que les romantiques savent le plus sûrement se révéler, c'est du mécontentement du « moi » emprisonné dans le monde que résulte la plainte romantique.

En effet, là où François Coppée se raconte en romantique, il le fait parce qu'il admet sa douleur. Le *Prologue du Reliquaire* en est la preuve.

« Comme les prêtres catholiques.....

Brûlent, dans leur mystique amour,
Les longs cierges aux flammes pures.....
Dans ces poèmes je veux faire

A tous mes beaux rêves défunts.....
Une chapelle de parfums

Et de cierges mélancoliques ».

Il commence alors par construire un cadre cher aux romantiques, voilé de « rideaux de pourpre », flottant dans des nuages d'encens. Son mécontentement du monde l'écarte du présent et il se réfugie dans le passé embelli.

La description de son âme qu'il donne dans son poème, *Solitude*, est romantique par son exagération même. « Cette église de scandales » qu'est sa conscience suggère un désespoir qu'il précise dans *l'Étape*.

« Je suis du régiment de misère. La tombe,
Dernière étape, est loin encore, et je succombe
De fatigue, de faim, de soif et de chaleur ».

En romantique, il a, lui aussi, ses rêves de l'infini et de l'idéal, et il est fouetté, moins âprement il est

vrai qu'un Leconte de Lisle ou qu'un Baudelaire par exemple, par le besoin de réaliser son « désir ».

« O vieux désir, pourquoi donc me poursuivre encore,
Puisque tu t'es enfui quand je te poursuivais ?
Quand donc t'éteindras-tu ? Quand donc viendra l'aurore ? » ¹

L'ennui romantique l'obsède et il projette sa personnalité dans la nature qui l'environne pour y voir sa propre tristesse. Toutefois c'est une douleur qui n'a rien de ce déchirement qui est le fond noir de la philosophie de Leconte de Lisle ou de Baudelaire, c'est plutôt une acceptation résignée d'une angoisse qui est déjà bien contrôlée :

« Obsédé par ces mots, le veuvage et l'automne,
Mon rêve n'en veut pas d'autres pour exprimer
Cette mélancolie immense et monotone
Qui m'ôte tout espoir et tout désir d'aimer.

.....

Je doute du soleil, je ne crois plus aux roses,
Et je vais le front bas, comme un homme hanté.
Et j'ai le cœur si plein d'automne et de veuvage
Que je rêve toujours, sous ce ciel pur et clair,
D'une figure en deuil dans un froid paysage
Et de feuilles tombant au premier vent d'hiver ». ²

Mais il arrive bientôt à dompter ce chagrin. Son ennui est envahissant et il provoque chez lui un refroidissement et non une révolte et ce qu'il a de l'impersonnalité parnassienne, il le revêt de cet apaisement. *Désespérément* ³ atteste le manque de chaleur et de consolation dans cette attitude qu'il analyse plus pleinement dans *l'Anneau* ⁴.

« Dans ces jours de chagrin où je hais le soleil,
Il me semble souvent que mon cœur est pareil
A ces antiques sépultures.....

(1) *Le Feu Follet*.

(2) *Tristement, Le Cahier Rouge*, 1874.

(3) *Le Cahier Rouge*.

(4) *Contes en vers et Poésies diverses*, 1881.

Ce n'est plus que néant, que ténèbres, qu'oubli;
Et ce tombeau, d'un peu de froide cendre emplî,
M'en offre le parfait modèle; »

Son aveu d'impassibilité est donc déjà bien préparé, mais, et là il diffère des protestations parnassiennes, Coppée indique ce que sera plus tard son chemin dans la poésie et qui sera la barrière entre lui et les Parnassiens. Il présente déjà ici cette banalité de sentiment qui fera de lui le poète des *Humbles* et il s'apparente davantage aux premiers romantiques et au Victor Hugo de la poésie de la famille qu'à la sensibilité torturée que symbolise un Baudelaire. Il est vrai qu'il suggère la souffrance qu'éprouverait le romantique de la seconde époque en supprimant ce « moi » si subtilement façonné et analysé, le refoulement où le raffinement presque maladif de Baudelaire trouve une volupté de douleur, mais le moyen qu'il propose pour dissimuler cette lutte est par trop humain et ordinaire pour l'orgueil d'un romantique :

« Du courage, la plainte est ridicule et lâche.
Comme l'enfant de Sparte ayant sous ses habits,
Un renard furieux qui le mord sans relâche,
Ne laisse plus rien voir de tes tourments subis.

.....

Sois impassible ainsi qu'un soldat sous les armes;
Et lorsque la douleur dressera tes cheveux
Et qu'aux yeux, malgré toi, te monteront des larmes,
N'en conviens pas, enfant, et dis que c'est nerveux ! » ¹

Au fond ce désespoir qui résiste si peu à la vie est bien l'attitude d'un de ceux que l'existence a vaincu et François Coppée la laisse souvent deviner avant d'en faire l'aveu direct qui se trouve dans le *Roman de Jeanne*.

« Les humbles, les vaincus résignés de la vie
Restent mes préférés toujours..... » ²

(1) *A un élégiaque, Contes en Vers et Poésies diverses.*

(2) *Contes en Vers et Poésies Diverses.*

Par cela il rejoint les premiers romantiques qui, eux aussi, croyaient encore à la possibilité pour le poète de se donner une fonction dans la société en éclairant et en conseillant les autres hommes. Ils avaient encore une pitié magnanime pour l'humanité qui est, comme eux, une victime de la vie.

Seulement, ils étaient influencés par leur sentiment du ridicule « bourgeois » tandis que Coppée avoue franchement et avec une banalité qui lui fera perdre plus tard la sympathie des vrais Parnassiens :

« ...Mon goût est très vif pour les petites gens.

.....

Je trouvais un plaisir ironique à savoir

Que l'antique combat du peuple et du pouvoir

Et tout leur vain travail pour mettre en équilibre

Le besoin d'être fort et l'ardeur d'être libre,

.....

Aidassent cette femme à payer son loyer. » ¹

Le jugement qu'il prononce sur une autre histoire du même genre, histoire assez touchante il est vrai mais si ordinaire quelle s'éloigne à la fois du romantisme et du Parnasse toujours sensible au ridicule de la vie quotidienne, est significatif de sa nouvelle tendance.

« Et je n'ai pas trouvé cela si ridicule » ².

Avec son goût réel pour le moderne et le présent, François Coppée aurait pu être réaliste, si son « moi » n'avait pas tenu encore trop d'importance pour qu'il puisse rester spectateur impartial du monde et s'il ne goûtait pas la réalité avec l'esprit avide d'émotions d'un romantique. Entre les deux tendances il choisit un moyen d'expérience trop dépourvu de richesse

(1) *La marchande de journaux*, 1880. *Contes en Ver et Poésies diverses*.

(2) *Le Banc*, 1869, *Poèmes Modernes*.

d'émotions pour le romantisme et trop rempli par la personnalité de l'auteur pour la documentation scientifique du réalisme et du naturalisme. La *Ballade de la Bonne Habitude* est caractéristique :

« J'ai trop rimé. Je devrais clore
Ma porte à cet instinct pervers.
Plus une rime que j'ignore.....

J'aurais droit à la lassitude.
Mais non. Je fais toujours des vers
Pour n'en pas perdre l'habitude.....

Muse au front ceint de lauriers verts,
Loin de la vile multitude,
Chantons l'admirable univers
Pour n'en pas perdre l'habitude ».

N'est-il pas un peu choquant de voir un écrivain romantique et parnassien, c'est-à-dire un élu de la religion de l'art, abaisser sa révélation poétique jusqu'à un métier où il exerce sa main « pour ne pas perdre l'habitude ? »

Les mêmes sentiments banals, romantiques en ce que François Coppée croit son « moi » encore assez important pour les traduire, anti-romantiques en ce que ses idées sont trop terre à terre, sont exposés dans la *Ballade du Poète Indépendant* :

« Ne craignez pas qu'en snob je me déguise :
Je fuis le monde et ne compte que sur
Les tout petits plaisirs dont je suis sûr.
Dans ma pensée, un rêve de féerie,
Du tabac frais, beaucoup de flaner,ie,
Cela sera toujours dans mes moyens.
Je ne veux rien de plus, je vous en prie,
L'indépendance est le premier des biens ».

Ce matérialisme sentimental touche à son comble quand il exprime un désir qu'il qualifie, comme le ferait un romantique, de « peu vulgaire », seulement c'est un désir qui pourrait si facilement être réalisé,

que le romantisme qui ne cherche à saisir que les nuages, le mépriserait complètement. Ses désirs, loin d'être le raffinement de la sensibilité presque malade du romantisme, sont ceux d'un bon-vivant qui goûte avec plaisir le moment qui passe.

« N'est-ce pas ? ce serait un bonheur peu vulgaire
D'être, non pas curé, mais seulement vicaire
Dans un vieil évêché de province, très loin,
Et d'avoir tout au fond de la nef, dans un coin,
Un confessionnal recherché des dévotes.
On recevrait des fruits glacés et des compotes,
On serait latiniste et gourmand achevé;
Et, par la rue où l'herbe encadre le pavé,
On viendrait tous les jours une heure à Notre-Dame,
Faire un somme, bercé d'un murmure de femme. » ¹

SULLY-PRUDHOMME.

Sully-Prudhomme se rattache quelquefois aux Parnassiens mais il fait très peu d'effort pour cacher l'inspiration romantique de ses poèmes, et son lyrisme même affirme la présence peu retenue de sa personnalité. Il est vrai que, d'un point de vue, ses poèmes les plus importants sont ceux où il expose, d'une manière assez impersonnelle d'ailleurs, sa philosophie, mais ceux où il est le plus artiste, donc le plus poète, sont les poèmes où il a su exprimer ses doutes personnels, ses souffrances et surtout son amour.

Dès le début, dans *La Fontaine de Jouvence* on constate ce romantisme qui domine presque toujours son travail.

Dans ce poème il précise ces traits connus : la recherche du vrai, donc de l'idéal, l'aspiration vers le Beau, la souffrance qu'imposent ces aspirations et le désir de la mort qui peut seule les apaiser :

(1) *Promenades et intérieurs*, XXI.

« Mais les martyrs du rêve et ceux du souvenir,
Inclinés vers la fosse aux promesses plus sûres,
Craignant tous les amours, n'osent pas rajeunir. » ¹

Dans son poème, *L'Artiste*, nous trouvons l'éloge de la puissance souveraine de l'imagination. En effet, si le « moi » est le point de départ du romantisme, l'imagination est l'instrument le plus habile pour le traduire et l'artiste s'en sert, quelquefois sans savoir la ménager, pour compenser la souffrance qu'impose la réalité :

« Imaginer, c'est faire à son gré toutes choses,....
Ne plus subir son sort, mais, le pouvant choisir,
Voir enfin le bonheur maître du seul désir.
Maître et dispensateur du temps et de l'espace,
.....
Imaginer enfin, c'est jouir sans mélange,
C'est laver l'Idéal, éclaboussé de fange,
C'est parfaire la vie, en embellir le lieu,
C'est rebâtir le monde avec plus d'art que Dieu. » ²

Il accepte donc le romantisme avec confiance : il accepte également la force dont le romantisme fait l'apothéose, c'est-à-dire l'amour. L'amour sera le thème constant de son lyrisme et par cela même il renonce à l'effort vers l'impersonnalité qu'ont fait ses contemporains. La puissance de son amour est tellement forte qu'elle l'amène à douter de son besoin d'idéal. Il est vrai que plus tard il admettra que d'autres intérêts aient aussi leur place dans sa pensée mais pour le moment il se contente de dire franchement :

« Et je ne sais pourquoi j'aspire
Au stoïque et sublime empire
Que prend ta volonté, Zénon, sur la douleur :
Me rendre invulnérable ! absurde vœu, folie !

(1) *Les Epaves*, vol. VI, p. 11.

(2) *Les Epaves*, vol. VI, p. 19.

Puisqu'il suffit, hélas ! que cette enfant m'oublie
Pour me briser le cœur. » ¹

Sa croyance dans l'amour est si forte qu'il renonce à l'idée de la paix et de l'oubli après la mort qui est si chère aux romantiques et sa croyance se nourrit de sa souffrance. En effet il fait de l'amour la force créatrice et la raison d'être de la vie et de l'éternité.

« Depuis qu'est né l'amour, j'en ai connu la chaîne, . . .
A peine, quand l'argile eut pris figure humaine,
Ton âme eut-elle fait de la beauté sa gaine
Que dans l'inconnu je t'aimais.

.....

La matière et l'âme ont pour loi
De fournir à l'amour une proie éternelle. » ²

C'est une douleur d'amant qui lui inspire ses plus beaux vers. Rien de la pudeur parnassienne dans ce franc essai de « rythmer l'émotion profonde ». Le poème, *La Source des Vers* fait penser à Musset :

« Contre les voluptés des plus heureux du monde
Je n'échangerais pas les maux que j'ai soufferts :
C'est le plus grand soupir qui fait le plus beau vers.
Ou railleuse ou perfide, ô femme brune ou blonde,
Merci, je dois par vous mes stances à mes pleurs.
Si j'appris à rythmer l'émotion profonde,
Je dois mon chant à mes douleurs.
Contre les voluptés des plus heureux du monde
Je n'échangerais pas les maux que j'ai soufferts. » ³

Il reprend la même idée dans *Les Destins* et ici il donne presque autant de valeur à la souffrance que Baudelaire, seulement il n'insiste pas autant que ce dernier sur la volupté de la souffrance qui est un trait si important du second romantisme. Pour lui la douleur est « l'essence » de ces désirs romantiques qui

(1) Rien n'importe que l'amour, *Les Epaves*, vol. VI p. 30.

(2) Dans l'Eternité, *Les Epaves*, vol. VI, p. 55.

(3) *Les Epaves*, vol. VI, p. 141.

ne sont jamais exaucés, sans elle le plaisir est fade mais elle est en même temps le purificateur et le tremplin vers l'héroïsme et la tendresse :

« Car, n'es-tu pas l'essence même
Des insatiables désirs ?
N'est-ce pas toi qui les attises,
O foyer de nos convoitises.
Que seraient sans toi nos plaisirs ?
Douleur, sans ton ancre de flamme,
Que seraient l'espoir et la foi ?
Que seraient la tendresse d'âme
Et l'héroïsme altier sans toi ? » ¹

Son romantisme, déjà si peu dissimulé dans les poèmes où il se raconte lui-même apparaît même là où il veut revêtir sa pensée d'une forme scientifique. En général la doctrine parnassienne de l'alliance de la poésie et de la science ne lui sert qu'à se raconter et les mots techniques cachent mal sa personnalité. Son poème, *Science et Poésie* en est un exemple :

Qu'est le zéphyr ou l'aquilon ?
Un flux d'azote et d'oxygène.
— Mais l'âme y sent quelque démon
Dont l'esprit flâne ou se déchaîne.
Un aveugle soulèvement
N'a-t-il pas courbé la colline ?
— Mais l'âme y rêve un lit charmant,
Un tapis que l'amour incline ». ²

Comme les romantiques il cherche à deviner ce qui se cache derrière les apparences du monde et leur prête sa propre personnalité : la science par laquelle il les analyse ne le défend pas de voir dans la forêt sa propre horreur, dans la colline son amour et dans la source le reflet de sa propre douleur. Il n'y a rien d'impersonnel dans sa conception de la nature. Ces

(1) *Les Destins*, vol. II, p. 215.

(2) *Les Epaves*, vol. VI, p. 100.

mêmes idées ressortent encore plus clairement de son poème, *Pan*. Ici le poète s'identifie complètement avec la nature et il s'approche de l'impersonnalité tant il s'absorbe, vidé de sensations particulières, dans la force générale du monde :

« O Nature, j'absorbe et je sens ta vertu.
Car je suis visité par le même génie
Qui court du blé des champs aux ronces des talus. » ¹

Dans le *Prologue* de son poème *La Justice* il parle franchement avec la voix d'un romantique. Son imagination qui veut construire avec la réalité un monde plus beau, se révolte en voyant la vie déchirée en lambeaux non pour révéler son secret mais pour exposer sa laideur.

« La fleur même pour nous, depuis qu'il en recueille
L'âme sous l'alambic, ne sent plus aussi bon.
Et quel amour goûter, quand dans la chair vivante
Un froid naturaliste enfonce le scalpel,
Et qu'on entend hurler d'angoisse et d'épouvante
La victime, aux dieux sourds poussant un rauque appel ? »

Il regrette même d'avoir appris la méthode de l'analyse scientifique parce que le mystère qu'il cherche en romantique s'est envolé. La nature n'est plus le cadre palpable où il peut projeter sa personnalité pour l'exprimer : elle est devenue indifférente depuis que la science l'a dépouillée de son secret poétique.

Il en est de même avec la vie quand il l'analyse pour trouver une base à sa philosophie. Ici ses procédés scientifiques ne lui servent à rien parce qu'il n'a pas la patience du savant pour les pratiquer ; pour lui, le romantique, la vie doit être une révélation plutôt qu'une froide et lente découverte et ses questions n'ont pour effet que d'affermir son doute. Son

(1) *Mélanges*, vol. I, p. 138.

poème, *Solitaire* ¹, contient ces idées et y souligne la solitude de l'artiste qui erre à travers l'existence avec son doute pour seul compagnon. Il précise sa déception dans son poème, *Après la Lecture de Kant* ², son doute devient alors tellement âpre qu'il se révolte et regrette la foi que ses études scientifiques lui ont fait perdre.

« Abolissez en moi le don d'interroger,
Ce privilège auguste et décevant de l'homme,
Ou que je sache au moins comment il faut qu'on nomme :
Force aveugle et sans but ou Dieu devenu fou,
Ce maître que j'accuse en pliant le genou ».

Dans son sonnet, *Le Doute* ³, son romantisme s'affirme par l'orgueil qui le pousse vers l'abîme à la recherche de la vérité, c'est-à-dire de l'idéal, et cela même en dépit de la souffrance qu'il sait y trouver. Ce poème pourrait bien être le symbole de ce doute général, l'inspiration forte des Parnassiens.

Sully-Prudhomme condamne la molle impudeur d'un Alfred de Musset ⁴ mais en général il ne fait pas beaucoup d'effort pour être en accord avec les Parnassiens sur ce point. En effet, dans la lettre, dédiée à Léon Bernard Derosne, des *Stances et Poèmes*, il dit carrément :

« J'ai dit tout ce qui m'est venu au cœur, sans plus de réserve qu'avec toi ».

Sa façon de regarder le monde est tellement personnelle que dans *Les Chaines*, en énumérant tout ce qui le lie à cette vie, il avoue que son attachement est tel qu'à chaque chose qui l'attire il donne un peu de lui-même.

(1) *Les Epaves*, vol. VI, p. 104 (1862).

(2) *Les Epaves*, vol. VI, p. 108 (1863).

(3) *Les Epreuves*, vol. II, p. 35.

(4) *A Alfred de Musset*, vol. I, p. 304.

« Ma vie est suspendue à ces fragiles nœuds.
Et je suis le captif des mille êtres que j'aime :
Au moindre ébranlement qu'un souffle cause en eux
Je sens un peu de moi s'arracher de moi-même ». ¹

Ces émotions lui sont à un tel point nécessaires qu'il ne peut même pas concevoir l'impersonnalité. Pour lui, la poésie sans sentiment, et ici il veut dire surtout sans amour, c'est une littérature morte :

« Mais celui qui n'est pas aimé,
Qui ne peut embrasser personne,
Etreint un luth inanimé » ².

Dans *Mon Ciel* il envisage cette vie d'ascète qui est comme le symbole de l'idéal des Parnassiens. Entre l'impersonnalité voulue et la passion, c'est la passion qu'il choisit et qu'il raconte sans réserve :

« Mais je n'y veux pas voir la nature amollie
Par la tiède fadeur d'un éternel printemps :
J'y veux trouver l'automne et sa mélancolie,
Et l'hiver solennel, et, les étés ardents.
Voilà mon paradis, je n'en conçois pas d'autre :
Il est le plus humain s'il n'est pas le plus beau :
Ascètes, purs esprits, je vous laisse le vôtre,
Plus effrayant pour moi que la nuit du tombeau ». ³

III. — Paul Verlaine.

Quoique grand artiste et un des chefs reconnus de l'école symboliste, Paul Verlaine tient dans cette thèse une place secondaire. Sa poésie dépasse de beaucoup les bornes du Parnasse. Or son rang est dû au fait

(1) *Stances et Poèmes*, vol. I, p. 11.

(2) *Seul*, vol. I, p. 117.

(3) *Mon Ciel*, vol. I, p. 181.

qu'il nous donne un des exposés les plus complets et surtout les plus saillants des théories parnassiennes.

Le *Prologue des Poèmes Saturniens* est parnassien par sa profession de foi dans la bonté du monde antique, là où on trouvait encore l'idéal qui aujourd'hui échappe aux freins de la réalité, là où la nature est encore jeune et frémissante comme l'homme et où il existe entre eux un accord bienheureux. Mais au moment où Verlaine fait sa comparaison entre le passé et le présent il expose le romantisme qui réside au fond même des doctrines les plus arrêtées du parnasse. Il se lamente du fait que

« — Aujourd'hui l'Action et le Rêve ont brisé
Le pacte primitif par les siècles usé..... » ¹.

et tâche de justifier le poète qui s'abstient de l'Action en se tenant à l'écart. Le poète est exilé par le monde, il est mis hors de la société; mais il prend sa revanche dans l'orgueil de la solitude en « exilant » à son tour le monde.

«l'isolement sied à leur marche lente ».

En romantique il s'enfuit donc de la réalité vers un pays qui n'existe que dans ses rêves :

« Ne lui demandez rien de plus, car ses prunelles,
Où le rayonnement des choses éternelles
A mis des visions qu'il suit avidement
Ne sauraient s'abaisser une heure seulement
Sur le honteux conflit des besognes vulgaires,
Et sur nos vanités plates..... ».

La foi romantique dans la puissance de l'art, élevé chez les Parnassiens en religion, c'est la seule préoccupation du poète; hormi cela rien n'existe pour lui :

« Le Poète, l'amour du Beau, voilà sa foi,
L'Azur, son étendard, et l'Idéal sa loi ! »

(1) Vol. I, p. 3.

L'Épilogue des Poèmes Saturniens est une confession encore plus évidente de sa croyance aux théories parnassiennes. Mais on sent d'autant plus instamment ici tout le mécanisme artificiel, toute l'attitude voulue de ces doctrines.

« Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poètes.....
A nous qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement,.....
Ce qu'il nous faut, à nous, c'est aux lueurs des lampes,

La science conquise et le sommeil dompté.
C'est le front dans les mains du vieux Faust des estampes,...
C'est la nuit, l'âpre nuit du travail, d'où se lève
Lentement, lentement, l'Œuvre, ainsi qu'un soleil !

Libre à nos Inspirés, cœurs qu'une œillade enflamme,
D'abandonner leur être aux vents comme un bouleau :
Pauvres gens ! l'Art n'est pas d'éparpiller son âme :
Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo ? »

Mais il y a d'autres poèmes dans les *Poèmes Saturniens*, son recueil pourtant le plus parnassien, qui démentent ces affirmations. Au moment où il écrivait ces poèmes il était encore relativement étranger à des émotions profondes et pourtant quelques-uns de leurs vers sont comparables par leur intensité aux autres qui plus tard vont naître de ses véritables tristesses et douleurs. *L'Angoisse* même, bien qu'on n'y trouve pas les procédés délicats qu'il va employer plus tard est romantique par l'exagération de l'émotion qu'il exprime et il est à remarquer ici que ce qu'il décrit c'est l'attitude romantique des Parnassiens en face de la vie.

« Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
Siciliennes, ni les pompes aurorales,
Ni la solennité dolente des couchants.

Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
Des vers, des temples grecs et des tours en spirales

Qu'étaient dans le ciel vide les cathédrales,
Et je vois du même œil les bons et les méchants.

Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie
Toute pensée, et quant à la vieille ironie,
L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus.

Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille
Au brick perdu, jouet du flux et du reflux,
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille. » ¹

A la fin pourtant il faut reconnaître qu'il n'a pas su garder l'impassibilité dont il faisait la louange dans ses premiers vers et M. Strowski avait bien raison de dire, en comparant Mallarmé et Verlaine : « Mallarmé n'avait rien à mettre de sa vie dans ses poèmes, et Verlaine n'a rien mis que sa vie dans les siens » ², ce qui est bien un écho de Léon Dierx quand il s'écrit :

« Toi, lyrique ingénu; toi, personnel artiste.... » ³

(1) *Mélancholia*, VIII, p. 17.

(2) *Tableau de la Littérature française au XIX^e et au XX^e siècles*.

(3) *A Paul Verlaine, Poésies Posthumes*.

CONCLUSION

La courbe de développement de la poésie au XIX^e siècle apparaît nettement. Il n'y a pas de luttes d'écoles, des réformes sont simplement apportées.

Le Parnasse n'est pas un mouvement étranger au Romantisme, il en est la continuation et il s'en distingue seulement par l'importance que ses poètes ont donnée à la forme et au style. Ceux-ci considèrent la poésie d'un point de vue plus strict, d'où les reproches qu'ils adressent aux premiers romantiques laissant épancher leur « moi » dans une forme trop relâchée.

De même l'Ecole Symboliste n'est pas en grande opposition avec le Parnasse qui, au contraire, a été le berceau des premiers symbolistes : Verlaine et Mallarmé publient leurs premiers vers avec les Parnassiens. Ce qu'ils leur ont emprunté, c'est le même souci de la technique de leur travail, mais à leur différence, il ne s'efforcent en rien d'atteindre l'impersonnalité.

Or, ce que j'ai tâché de démontrer dans cette thèse, c'est l'échec de l'effort des Parnassiens vers l'impersonnalité, échec qui atténue encore la différence entre ces deux écoles.

Au fond, il subsiste un lien entre ces trois écoles de poésie, Romantisme, Parnasse ou Symbolisme, c'est toujours la même conception du « moi » bien qu'envisagée chez chacune d'une façon variant plus ou moins.

Le point de départ des romantiques c'est le « moi »

et leur procédé de travail est l'introspection. Mais au lieu de voir dans cette analyse de leur personnalité ce qui les lie au commun de l'humanité ils n'y trouvent que des différences et exagèrent la grossièreté du « bourgeois » en ennoblissant la conception qu'ils ont d'eux-mêmes. Ils se sentent au-dessus de la réalité et ils ne peuvent plus y trouver le bonheur; aussi tâchent-ils de la modifier afin de la faire convenir à leurs exigences. Comme c'est l'imagination qui est l'instrument de leur introspection, c'est également par l'imagination qu'ils « substituent le rêve de la réalité à la réalité même » ¹. Le « moi » ne se sentant plus à l'aise dans le monde réel cherche un idéal pour compenser cette gêne mais plus leurs procédés d'analyse se perfectionnent, plus les romantiques découvrent dans leur personnalité des tendances qui leur rendent impossible la vie dans le présent et le concret, et plus leur idéal s'éloigne du concret et devient indéfinissable.

C'est donc par leur douleur qu'ils se révèlent au monde. Le thème de leur « ennui » et de leur « mal du siècle » est le thème de leur « désir » qui cherche et qui ne trouve pas parce que l'objet de leur recherche est introuvable, et il est essentiel que leur idéal reste insaisissable.

Leur souffrance a pour cause la compréhension du « moi ». Eloignés d'eux-mêmes ils atteindraient peut-être la paix et le repos que la personnalité, sous le fouet du « désir », ne trouve jamais. Il naît alors chez les Parnassiens un idéal nouveau : l'impersonnalité. Mais cet effort pour se dévêtir de sa personnalité va impliquer une lutte où « l'âme repliée tout entière sur elle-même comme un hérisson se ferait mal avec ses propres pointes » ¹. La conscience de son « moi » est

(1) A Rebours, J. K. HUYSMANS.

(1) FLAUBERT, *Correspondance*, à Louise Colet, 7 juillet 1853, vol. II, p. 311.

devenue trop nécessaire et trop précieuse à l'artiste romantique pour pouvoir sans blessure devenir insensible à ses exigences, c'est pourquoi les Parnassiens se crispent dans un effort qui n'a pour effet que d'approfondir leur désenchantement.

Cependant leur souffrance a pour eux une valeur particulière : elle les rend conscients de la vie que leurs nerfs fatigués ont tâché de nier, elle les rend plus sensibles aux frémissements de l'inspiration poétique. Et d'ailleurs le sacrifice qui consiste pour eux à renoncer à la subjectivité satisfait leur besoin de ces grandes émotions qui interrompent trop rarement le cours terne et glacé de l'existence quotidienne.

Les premiers romantiques éprouvaient encore une pitié sociale et voulaient se faire comprendre par la société afin de pouvoir l'aider. Mais cette pitié repose sur l'orgueil qu'ils ont de se sentir les élus de la société. Chez les Parnassiens cet orgueil est tellement amplifié qu'ils s'écartent complètement de la société et ils ne désirent plus s'épancher à cause de l'abîme d'incompréhension qui les sépare des autres. Ils considèrent la société non seulement comme indifférente mais encore comme hostile.

On retrouve le même procédé dans la conception parnassienne de la nature. Les premiers romantiques voient la nature comme un miroir reflétant leur personnalité, ils s'identifient avec elle parce que ses frontières sont plus souples que les bornes de leur existence réelle. Mais les Parnassiens pour qui le « moi » engendre déjà trop de souffrances trouveraient en se projetant dans la nature une nouvelle occasion de souffrir. Désirant la voir indifférente, impassible, donc étrangère à leur personnalité, ils arrivent à voir également en elle une puissance hostile qui se « rit des souffrances humaines ».

Essayant de se rendre invulnérables ils cherchent

dans la mort un asile contre la souffrance imposée par la vie et par leur propre personnalité. Les premiers romantiques trouvaient dans la mort une garantie de paix et d'oubli, une douce miséricorde. Mais les Parnassiens sont sceptiques. L'effort qu'ils font pour refouler leur personnalité la rend si exigeante qu'elle ne consent plus à retourner au néant, et la compréhension de leur individualité se dresse entre eux et l'oubli du « moi » qu'est la mort. Ils tâchent de nier la vie mais leur besoin douloureux de l'oublier est si grand, ils sont tellement conscients de sa puissance qu'elle devient éternelle, et, même la mort, ne peut y mettre fin.

La recherche de l'invulnérabilité les amène à « reconstruire la mort ». La vie du passé a pour premier élément l'imagination, et de ce fait elle est plus malléable que ne le sera jamais la réalité actuelle, de même que les pays lointains deviennent si facilement des pays de rêve dont les contours s'adoucissent au besoin. Les Parnassiens veulent vivre une vie qui n'ait plus la puissance de leur imposer la douleur et ils se croient hors d'atteinte dans la vie du passé et des pays qui ne sont pas les leurs. Ils se projettent subjectivement dans cette vie, ils se font même historiens et archéologues pour se donner plus entièrement l'illusion de la vivre et il tâchent de faire de cette érudition un bouclier contre les assauts du désir.

Désenchantés de la vie, n'ayant pas une confiance illimitée dans la mort, vivant une vie factice car l'imagination ne peut pas satisfaire à toutes leurs exigences, les Parnassiens se réfugient dans la seule foi qui semble inébranlable et qui ne ment pas : l'art. Ils se font de l'art une religion dont, seule, la pratique donnera un sens à leur vie. D'ailleurs cette pratique attire leur attention sur des intérêts étrangers à leur personnalité; la recherche fiévreuse de

la forme unique occasionne des souffrances, il est vrai, mais ils acceptent ces souffrances comme une part de leur inspiration. La douleur les attend sur le chemin de l'idéal, c'est elle qui avertit qu'on est encore loin du but, c'est grâce à son avertissement qu'on arrive, parfois, à saisir l'insaisissable.

J'ai tâché de montrer ici comment le subjectivisme persiste chez les poètes parnassiens, comment ceux-ci se rattachent aux romantiques pour lesquels le subjectivisme est le point de départ. J'ai tâché de montrer que presque toujours ils appartiennent au second romantisme dont la caractéristique est une conscience du « moi » plus subtile que celle des romantiques de la première période, et qui les fait souffrir davantage. J'ai tâché de montrer enfin que c'est parce qu'ils sont romantiques que leur effort échoue inévitablement : ils n'atteignent pas l'invulnérabilité.

BIBLIOGRAPHIE

LOUISE ACKERMANN.

Œuvres :

Ma vie,

Premières Poésies.

Poésies Philosophiques. Paris, Lemerre, 1885.

A. ALBALAT.

Gustave Flaubert et ses amis. Plon 1927.

THÉODORE DE BANVILLE.

Dans la fournaise.

Dernières Poésies. Charpentier, 1892.

Les Exilés. Lemerre, 1867.

Les Stalactites.

Odelettes.

Améthystes.

Le Forgeron. Lemerre, 1889.

Esquisses Parisiennes. Scènes de la vie. Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

BAUDELAIRE.

Œuvres Complètes :

Les Fleurs du Mal.

Les Epaves.

Du Vin et du Haschisch.

Les Paradis Artificiels.

Le Spleen de Paris.

Le Jeune Enchanteur.

La Fanfarlo.

Curiosités Esthétiques.

L'Art Romantique.

Journaux Intimes.

Mon Cœur mis à Nu. Edition de La Pleiade.

Vers retrouvés de Beaudelaire. Manoël. Emile-Paul, Frères, 1929.

BEDIER et HAZARD.

Histoire de la littérature française illustrée. Larousse.

CHARLES DU BOS.

Byron et le besoin de la fatalité. Paris, Au Sans Pareil.
1929.

ADOLPHE BOSCHOT.

Chez nos Poètes. Plon-Nourrit, 1925, deuxième édition.

LOUIS BOUILHET.

Dernières Chansons, Poésies posthumes, avec une préface de Gustave Flaubert. Paris, Michel Lévy, 1872.

Œuvres :

Festons et Astragales.

Melaenis.

Dernières Chansons. Paris, Lemerre, 1880.

PAUL BOURGET.

Essais de psychologie contemporaine. Plon, 1919.

Etudes et Portraits. Lemerre, 1889.

BRUNETIÈRE.

L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle. Hachette, 1894.

FERNAND CALMETTES.

Leconte de Lisle et ses amis. Motteroz.

JOHN CHARPENTIER.

L'évolution de la poésie lyrique de Joseph Delorme à Paul Claudel. Les Œuvres Représentatives, 1931.

FRANÇOIS COPPÉE.

Poésies Complètes :

Le Reliquaire.

Intimilés.

Poèmes Divers.

Poèmes Modernes.

Contes en Vers.

Les Humbles.

Écrit pendant le Siège.

Le Cahier Rouge.

Les Paroles Sincères.

Récits Épiques.

Arrière-Saison.

Dans la Prière et dans la Lutte.

De Pièces et de Morceaux.

Promenades et Intérieurs.

La Grève des Forgerons.

Des vers français.

Olivier.

Elegies.

Sonnets intimes et poèmes inédits. Lemerre, Paris,

L. Hebert, 1885.

E. CREPET.

Charles Baudelaire, Etude biographique. Messein, 1907

LÉON DIERX.

Aspirations. Paris, Dentu, 1858.

Œuvres Complètes :

Poèmes et Poésies.

Les Lèvres Closes.

Les paroles d'un vaincu.

Les Amants. Paris, Lemerre, 1894-1896.

Poésies Posthumes. Paris, Lemerre, 1912.

JEAN DORNIS.

Essais sur Leconte de Lisle. Ollendorff, 1909.

JEAN DUCROS.

*Le Retour de la Poésie Française à l'antiquité Grecque
au milieu du XIX^e siècle. Revue d'Histoire Littéraire
de la France.* Armand Colin, 1916-1917.

E. ESTÈVE.

Leconte de Lisle, l'Homme et l'Œuvre. Boivin, 1923.

Le Parnasse. Guillon, 1930.

Sully-Prudhomme. Boivin 1925.

T. S. ELLIOT.

Selected Essays. (Baudelaire).

E. FAGUET.

Dix-neuvième siècle. Deuxième édition. Société française,
1912.

FLAUBERT.

Correspondance. Charpentier, 1889.

Œuvres Complètes. Quantin, 1885.

P. FLOTTES.

Le Poète, Leconte de Lisle. Perrin, 1930.

ANATOLE FRANCE.

Poésies :

Les Poèmes Dorés.

Idylles et légendes.

Les Noces Corinthiennes. Paris, Lemerre, 1896.

FUCHS.

Théodore de Banville. Paris, Cornély, 1912.

THÉOPHILE GAUTIER.

Poésies Complètes. (Ed. Jasinski). Paris, Firmin-Didot et Cie.

Mademoiselle de Maupin. Paris, E. Renduel, 1835-36.

Le Roman de la Momie. Paris, L. Hachette, 1858.

GAUTHIER-FERRIÈRES.

François Coppée et son œuvre. Mercure de France, 1908.

ALBERT GLATIGNY.

Poésies Complètes :

Les vignes folles.

Les flèches d'or.

Gilles et Pasquins. Paris, Lemerre, 1879.

Le Jour de l'an d'un vagabond. Nice, V. E. Gauthier, 1869.

GONCOURT.

Journal. Edition définitive. Paris, Flammarion, Fasquelle.

JOSE-MARIA DE HEREDIA.

Discours de réception à l'Académie Française, prononcé le 30 mai 1895. Paris, Lemerre, 1895.

Les Trophées. Paris. Lemerre, 1893.

J.-K. HUYSMANS.

A Rebours. Charpentier, 1884.

MIODRAC IBROVAC.

José Maria de Hérédia, sa vie, son œuvre. Les Presses françaises, 1923.

JASINSKI.

Les Années Romantiques de Théophile Gautier. Vuibert, 1929.

GEORGES LAFENESTRE.

Poésies. Lemerre, 1889.

RENÉ LALOU.

Histoire de la littérature française contemporaine. Crès, 1922.

LECONTE DE LISLE.

Poésies Complètes de Leconte de Lisle. Texte définitif avec notes et variantes :

Poèmes Antiques.

Poèmes Barbares.

Poèmes Tragiques.

Derniers Poèmes. Paris, Lemerre, 1927.

Contes en prose (Impressions de jeunesse). Paris, aux dépens de la Société Normande du livre illustré, 1910.

Premières Poésies et Lettres Intimes. Paris, Fasquelle, 1902.

Derniers Poèmes, (publié par José Maria de Hérédia et le Vte. de Guerne). Paris, Lemerre, 1899.

J. LAZARE.

A. Glatigny, sa vie et son œuvre. Bécus, 1878.

LEMAÎTRE.

Les Contemporains. Lecène et Oudin, 1885-99.

EDMOND LEPELLETIER.

Paul Verlaine, sa vie son œuvre. 4^e édition. Nouvelle Revue Française, 1913.

STEPHANE MALLARME.

Poésies, 4^e édition. Nouvelle Revue Française, 1913.

PAUL MARTINO.

Parnasse et Symbolisme. Armand Colin, 1926.

LOUIS MÉNARD.

Poèmes, deuxième édition augmentée.

Prométhée délivré.

Empédocle.

Endymion.

Pygmalion.

Euphorion.

Hellas. Paris, Charpentier, 1863.

Rêveries d'un païen mystique. Paris, A. Durel, 1909.

Rêveries d'un païen mystique. Edition définitive, augmentée de lettres et de pièces inédites, et précédée

d'une étude sur l'auteur par Rioux de Maillou. Paris,
G. Crès, 1911.

BERTHELOT.

Louis Ménard et son œuvre. Juven, 1902.

CATULLE MENDES.

Poésies :

I. *Philoméla.*

Sérénades.

Pagode.

Soirs Moroses.

II. *Contes épiques.*

Hespérus.

Intermèdes.

Pièces datées.

Le Soleil de Minuit.

III. *Hélas !*

Les vaines Amours.

Hymnaire des Amants.

La Légende du Parnasse Contemporain. Bruxelles, A.
Brancart, 1884.

La Maison de la Vieille, Paris, G. Charpentier et E. Fas-
quelle 1884.

*Rapport sur le mouvement poétique français de 1867
à 1900.* Imprimerie Nationale, 1902.

NICOLSON.

Paul Verlaine.

E. NOULET.

Léon Dierx. Les Presses Universitaires, 1925.

GEORGES PELLISSIER.

Le mouvement littéraire contemporain. Hachette et Plon
1901.

H. PEYRE.

Louis Ménard. Yale Press, Newhaven, 1932.

MARIO PRAZ.

The Romantic Agony. (Traduit de l'italien).

E. RAYNAUD.

La mêlée symboliste. La Renaissance du livre, 1918.

LOUIS XAVIER DE RICARD.

Ciel, rue et foyer. Lemerre, 1866.

Les Chants de l'Aube. Poulet-Malassis, 1862.

RIMBAUD.

Œuvres. Mercure de France.

MARCEL SCHWOB.

Œuvres complètes. (1867-1905). François Bernouard,
Paris, 1928.

ARMAND SILVESTRE.

La Chanson des Heures. Charpentier, 1887.

MAURICE SOURIAU.

Histoire du Parnasse. Spes, 1929.

STROWSKI.

Tableau de la littérature française au XIX^e et XX^e siècle.
Delaplane, 1912.

SULLY PRUDHOMME.

Œuvres Complètes. Paris, Lemerre, 1925-1931.

Tome I. *Stances et Poèmes*. (1865-1866).

Tome II. *Les Épreuves*.

Les Écuries d'Augias.

Croquis Italiens.

Les Solitudes.

Impressions de la guerre. (1866-1872).

Tome III. *Les Vaines Tendresses*.

Le Zénith. (1872-1879).

Tome IV. *Le Premier livre de Lucrèce*.

La Justice. (1878-1879).

Les Epaves.

TURQUET-MILNES.

The influence of Baudelaire in France and England.

EMILE VERHAREN.

Impressions, 3^e série. Mercure de France, 1928.

VERLAINE.

Œuvres Complètes. Albert Messein, 1923.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.

Chez les passants. Comptoir d'édition, 1890.

Vu le 30 mars 1939.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

VENDRYÈS.

Vu et permis d'imprimer :

*Le Recteur
de l'Académie de Paris,*

G. ROUSSY.

TABLE DES NOMS D'AUTEURS

- ACKERMANN, Louise, 98, 99-102, 174.
 ALBALAT, A. 174.
 BANVILLE, Théodore de, 39-41, 174.
 BARRES, Maurice, 103.
 BAUDELAIRE, Charles, 2, 4, 5, 6, 8, 18, 31-38, 40, 41, 118, 119, 136 155, 156, 161, 174.
 BÉDIER, 175.
 BERGERAT, Emile, 130.
 BERTHELOT, 179.
 DU BOS, Charles, 4, 175.
 BOSCHOT, Adolphe, 175.
 BOUILHET, Louis, 98, 109-117, 175.
 BOURGET, Paul, 6, 175.
 BRUNETIÈRE, 175.
 BYRON, 59, 60, 91, 108, 136.
 CALMETTES, Fernand, 175.
 CHARPENTIER, John, 31, 52, 175.
 CHATEAUBRIAND, 50, 91.
 CONSTANT, Benjamin, 6.
 COPPÉE, François, 143, 153-159, 175.
 CRÉPET, E. 176.
 DIERX, Léon, 98, 121-134, 176.
 DORNIS, Jean, 176.
 DÉROSNE, Léon-Bernard, 164.
 DUCROS, Jean, 43, 51, 88, 93, 176.
 ESTÈVE, Edmond, 176.
 ELLIOT, T. S. 176.
 FAGUET, E. 176.
 FLAUBERT, Gustave, 4, 18, 35, 75, 78, 109, 110, 112, 133, 170, 176.
 FLOTTES, P. 177.
 FRANCE, Anatole, 117, 177.
 FUCHS, 39, 40, 177.
 GAUTHIER-FERRIÈRES, 177.
 GAUTHIER, Théophile, 7, 10-31, 39, 77, 177.
 GLATIGNY, Albert, 98, 117-121, 177.
 GONCOURT, 177.
 HAZARD, 175.
 HÉBER, 60.
 HÉRÉDIA, José Maria de, 110, 143-153, 177.
 HUGO, Victor, 12, 30, 31, 62, 125, 134, 148, 156.
 HUYSMANS, J. K. 6, 8, 170, 177.
 IBROVAC, Miodrag, 177.
 JANIN, Jules, 84.
 JASINSKI, 84, 177.
 LAFENESTRE, Georges, 178.
 LALOU, René, 178.
 LAMARTINE, 2, 31, 53.
 LAZARE, J. 178.
 LÉCONTE DE LISLE, 10, 27, 29, 42-97, 98, 102, 103, 106, 107, 110, 115, 119, 120, 123, 126, 127, 147, 155, 178.
 LÉMAITRE, 178.

- LEMERRE, 98.
LEPELLETIER, Edmond, 178.
MAILLOU, RIOUX DE, 107, 108.
MALLARME, 6, 168, 169, 178.
MARTINO, Paul, 2, 178.
MAZARDE, 150.
MÉNARD, Louis, 98, 102-109.
MILTON, 34, 58.
MUSSET, 31, 32, 34, 39, 105,
113, 136, 148, 161, 164.
MOREAU, Hegesippe. 63.
NICOLSON, 179.
NOULET, E. 121, 122, 132, 179.
PELLISSIER, Georges, 179.
PEYRE, H. 102, 106, 107, 108,
109, 179.
PRAZ, Mario, 26, 179.
RAYNAUD, E. 179.
RICARD, Xavier de, 98, 139-
RIMBAUD, 180.
142, 179.
SCHOPENHAUER, 6.
SCHWOB, Marcel, 5, 180.
SHELLEY, 108.
SILVESTRE, Armand, 180.
SOURIAU, Maurice, 134, 135,
136, 180.
STROWSKI, 168, 180.
SULLY-PRUDHOMME, 143, 159-
165, 180.
TURQUET-MILNES, 180.
VERHAEREN, Emile, 180.
VERLAINE, 143, 165-168, 169,
180.
VIGNY, Alfred de, 31, 46, 47
52, 68, 87.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 180.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	1
CHAPITRE I. — <i>Les Précurseurs</i>	10
Théophile Gautier	10
Charles Baudelaire	31
Théodore de Banville	39
CHAPITRE II. — <i>Le grand maître du Parnasse</i>	42
1. Introduction	42
2. Sa conception de la nature	44
3. Le « mal du siècle » chez Leconte de Lisle ..	49
4. Les thèmes de la vie et de la mort	63
5. Mysticisme Artistique	74
6. L'impassibilité	81
7. Conclusion	89
CHAPITRE III. — <i>Premières générations</i>	98
1. Madame Ackermann, Louis Ménard, Louis Bouilhet	99
2. Albert Glatigny et Léon Dierx	117
3. Catulle Mendès et Xavier de Ricard	134
CHAPITRE IV. — <i>Le Parnasse à son apogée</i>	143
1. José Maria de Hérédia	143
2. François Coppée et Sully Prudhomme	153
3. Verlaine	165
CONCLUSION	169
BIBLIOGRAPHIE	174
TABLE DES NOMS D'AUTEURS	182

